القصة القصيرة في

منصور الحازمي

ـ دكتوراه من جامعة لندن ١٩٦٦ م.
ـ عمل عميداً لكلية الآداب ـ جامعة الرياض، ثم رئيساً لقسم اللغة العربية فيها ـ من سنة ١٣٩٣ إلى سنة ١٣٩٩ هـ.
ـ أنشأ مجلة كلية الآداب سنة ١٣٩٠ هـ (١٩٧٠م) ولايزال يتولى رئاسة تحريرها
ـ وهو عضو هيئة تحرير في مجلة الدارة، وعضو في لجنة الأدب العربي لجائزة الملك فيصل العالمية.
ـ له مؤلفات وبحوث منشورة تبحث في الأدب العربي الحديث ـ وخاصة الأدب في المملكة العربية السعودية. ويعمل حالياً أستاذاً في قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الرياض.

لا أدعي لهذه الصفحات القليلة صفة البحث الذى يتسم بالشمول أو العمق، ولكنها لا تعدو المحاولة الأولية للكشف عن الخطوط العامة والمعالم الرئيسية في تاريخ وتطور فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث. وصفة الشمول تتطلب من الباحث جهداً مضنياً في جمع مادته وتصنيفها ودراستها، لا من خلال المجموعات القصصية المطبوعة فحسب، بل من بطون الصحف والمجلات، كما فعل حامد النسَّاج في دراسته للقصة القصيرة في مصر ـ من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣ م ولا أظن أحداً قد قام، حتى الآن، بمثل هذا الجهد في دراسة قصتنا المحلية. وهذا ما يعزّى كاتب المقال في الاسهام ولو بجزء يسير.

وقد أعانني على تصور موضوع البحث ـ ولو على وجه التقريب ـ اهتمامي بالقصة بوجه عام، والمحلية منها على وجه الخصوص. ولقد نشرت قبل سنوات دراسة موجزة عن الرواية السعودية، تتبعت فيها نماذجها المطبوعة، منذ ظهور قصة «التوأمان» للشيخ عبد القدوس الأنصاري، سنة ١٩٣٠م، حتى سنة ١٩٧٤.(١) ولقد ظهرت بعد هذا التاريخ روايات قليلة (٢)، تحتاج، ولاشك، إلى دراسة مستقلة، كي تكمل ما أنتهت إليه الدراسة السابقة. كما أعانني أيضاً على تمثل القصة السعودية القصيرة وتتبع مراحل تطورها، اطلاعي على ما نشر من تجاربها في صحفنا المحلية بين الحربين، إذ كنت معنيًا بتسجيل المواد الأدبية والفكرية في صحيفتي «أم القرى» و «صوت الحجاز». أما الدراسات التى تناولت القصة السعودية القصيرة فقليلة لا تذكر، ومن أهمها ذلك الفصل القيم الذى ضمّنه الدكتور محمد عبد الرحمن الشامخ كتابه: النثر الأدبى في المملكة العربية السعودية، وقد حلل فيه بعض النصوص التي ظهرت منذ أوائل هذا القرن حتى سنة ١٩٤٥.

ومع ذلك، فانني أعتقد أن مانشر من نصوص القصة القصيرة في صحافة مابعد الحرب العالمية الثانية يشكّل أضعاف ما نشر قبلها. ولابد للباحث المتفرغ لدراسة هذا الفن الأدبي، أن يرجع إلى عشرات الأعداد من الجرائد والمجلات القديمة مثل: «البلاد السعودية»، و «المدينة المنورة»، و «الأضواء»، و «حراء»، و «عرفات»، و «قريش»، و «المنهل»، و «الرائد»، و «مجلة

الأدب السعودي الحديث

الاذاعة» الخ. وبعض هذه الجرائد والمجلات قد توقف عن الصدور نهائياً، أو أدمج وصدر تحت اسم جديد. ولا يمنع هذا أن كثيراً من المجموعات القصصية قد نشرت أول الأمر متفرقة في الصحف والمجلات ثم جمعت في كتاب، فمن المؤكد أن بعضها لم يجمع، وقد يكون في هذا البعض كنوز لم يلتفت إليها، أو أن فيها، على الأقل، ما يثبت أمراً أو ينفيه ــ فعلى الباحث أن يطمئن إلى صحة أحكامه، ولن يصل إلى ذلك، مالم يحط أولا باطراف مادته.

النَّشأة:

لم تنتشر مجموعات قصصية طوال فترة ما بين الحربين وحتى أوائل الخمسينات من هذا القزن. لقد كانت الصحافة هي الوسيلة الوحيدة لنشر الانتاج الأدبى بصورة عامة، والانتاج القصصي بصورة أخص. و يعزى ذلك إلى عدة أسباب أهمها: ضعف هذا الانتاج من جهة، وقلة الموارد المالية وقلة القراء من جهة أخرى (٣). ولم تكن القصة من القوالب الأدبية المحترمة، فلا زال الشعر والمقال يحظيان بكل الاهتمام والاحترام، المقال وريث الرسالة، والشعر ديوان العرب.

وإذا كانت «التوأمان» (سنة ١٩٣٠) بداية متواضعة للقصة الطويلة في الأدب السعودي الحديث، فان تجارب أدبائنا في القصة القصيرة بين الحربين لا ترتفع كثيراً عن تلك التجربة «الأنصارية» المتواضعة. كانوا مشغولين بقضايا الاصلاح، أو بالأحرى محاربة الآفات الثلاث التى ورثوها من العصور السابقة: الجهل والفقر والمرض. ومن هنا فقد كانت كتاباتهم عالية النّبرة، تتقد حماسة ووطنية. وكانت «المقالة» هي القالب الأدبى الملائم الذى يتحمل الحقائق الموضوعية، كما يتسع، إن لزم الأمر، للعواطف الجياشة الهادرة، والتوجيه والوعظ. فإن كتبوا قصة قصيرة أو طويلة، جاءت صورة أخرى من المقالة الإجتماعية، التى تتوخى الاصلاح، ولا تلتزم بشروط القصة وقواعدها.

ومن أقدم المقالات القصصية ــ قبل صدور جريدة «صوت الحجاز» ــ ما كتبه محمد حسن عواد في كتابه: «خواطر مصرّحة»، سنة ١٩٢٦ م، تحت عنوان: «الزواج الاجبارى»، فقد أراد الدعوة إلى اصلاح أمور الزواج، وضرورة التحرى عن الخاطب قبل أن يعقد على الفتاة. وصاغ العواد هذه الفكرة في قالب قصصي ــ فالفتاة، الضحية، تكتشف انحراف زوجها فلا تلبث أن تمل الوحدة، و يدفعها اليأس والانتقام إلى السقوط في الرذيلة. إن زوجها سادر في غيه، ليلة في «البلياردو» وليلة في السمر مع الأصدقاء، وليلة في «الاذكار» ــ فهو يخسر في الأولى ماله، وفي الثانية عقله وفي الثالثة ديانته. أما الفتاة، فانها بعد أن فرطت في شرفها، لا تستطيع العودة إلى بيت الزوجية أو إلي بيت أبيها، و يبدو أنها قد أقدمت على الانتحار.

إن قصة العواد هذه تخلو من المعالجة الفنية. و يبدو أنه تأثر ببعض القصص العربية أو المعّربة، ذلك لأنها بعيدة كل البعد عن البيئة الحجازية ــ التى أراد أن يصلح بعض عيوبها ــ فلعب «البلياردو» لم يكن معروفاً في ذلك الوقت، وكذلك يمكن أن يقال في تمرّد الزوجة وفكرة الانتحار.

ولعبد الوهاب آشي محاولة أخرى بعنوان: «على ملعب الحوادث»، نشرت في كتاب: «أدب الحجاز»، سنة ١٣٤٤هـ (١٩٢٦م)، لجأ في صياغتها إلى أسلوب المقامات، على طريقة المويلحي في «حديث عيسي بن هشام» وأحمد شوقي في «شيطان بنتاؤور». فهو يصور وطنه في هيئة فتاة جميلة تتحدث إلى أبيها الشيخ المتهدم ــ و يعنى به التاريخ أو الماضي ــ تشكو إليه بؤسها وذلها، وتتذكر ما قدم واندثر لها من أمجاد. وتتلفت حولها فيصيبها اليأس وتتحسر: «أين رجالى.. وأين أبطالى»، فهى لا ترى حولها إلا رجالا كل ما ورثوه من الماضي العريق «عصاة وسبحة ..وعمامة وجبّة»، فتصرخ في وجوههم مولية نحو الوادى الفسيح: «عليكم الخزى والعار أيها الأخلاف الأشرار»(٤).

ونلاحظ في المقالات القصصية التي نشرت في جرائد هذه الفترة، ميلاً واضحاً إلي النقد الاجتماعي والسخرية بالتقاليد البالية، إما باستخدام الاسلوب المباشر، أو بتغليفه عن طريق الرمز. فمن النوع الأول ما كان ينشره أحمد السباعى في جريدة «صوت الحجاز» تحت عنوان: «ملاحظات حرة ــ أوراق العيد»، فقد كان يروى فيها مقتطفات من يومياته ومشاهداته في القاهرة ــ على طريقة رفاعة الطهطاوى في «تخليص الابريز»،

ساخراً ببعض العادات السيئة في المجتمع الحجازى، ومعجباً بما كان يراه في أرض الكنانة آنذاك (٥). لقد كان للقاهرة بريق في عينى السباعى، كما كان لباريس في عينى الطهطاوى.

وعمد الكاتب أيضاً إلى أسلوب الرسائل في النقد، إذ يكتب إلى أحد أصدقائه يحكى له قصة شاب متذمر، يائس من الحياة، فقد تعاورت عليه تقاليد المجتمع وتقلب الاصدقاء وفساد الأسرة. والسباعى يكرر أثناء الرسالة شطر البيت المعروف، الذي أصبح مثلاً شعبياً في كثرة الهموم والمصائب: «كلما داو يت جرحاً سال جرح». (٦).

أما الرمز فهو نقد الواقع بصورة غير مباشرة، وقد استخدمه السباعى في مقالته القصصية: «في الراديو» سنة ١٣٥٤هـ/ ١٩٣٥م — قبل أن يكون للملكة إذاعة —، إذ يتخيل أن أستاذا من جبل أبى قبيس يلقى محاضرة في الراديو بعنوان: «في صحف الجن». والمقال فكاهى، خفيف الظل، عن الجن ومفكريهم وأدبائهم وصحافتهم — وكيف أنهم يختلفون عن الانس في ميلهم الطبيعي إلى الصراحة وعدم النفاق والأنانية. و يسوق الكاتب جملة من النصوص المتخيلة عن إنتاجهم الأدبي وأفكارهم (٧) ولا شك أن السباعى قد استوحى هذه الطريقة الرمزية عن المخلوقات الغيبية من التراث، ومن «التوابع والزوابع» لابن شهيد بصورة خاصة. وقد طورّ المؤلف هذه الفكرة فيما بعد، ووسعها في كتابه الذى سمّاه: «فلسفة الجن».

ومن المقالات القصصية التى تنحو هذا النحو: «عقل عصفور» لمحمد حسن كتبى. فهي تدور حول ادعاء العظمة، فكل حيوان على هذه البسيطة — ومنه الانسان — يدعى أنه سيد الكون. والقصة تصور، في أسلوب شعرى ولغة جزلة، مجتمعاً من العصافير في يوم رائق بديع من أيام الربيع — يقوم فيهم أحد العصافير خطيباً يبيّن لهم أنهم سادة الكون والألسن الناطقة للطبيعة. ولكن سرعان ما تنقض حدأة جائعة على العصفور الخطيب فتطير به وتلتهمه. فيفرّ رفاقه عنه مذعورين، ثم يتجمعون مرة أخرى، بعد زوال الخطر، يغنون مجدهم الداثر، و يعددون مآثرهم الخالدة (٨).

لقد اتخذ الحيوان والطير وسيلة لنقد الانسان منذ أقدم العصور — وهى وسيلة مؤدبة ناجحة لا تجرح أحداً، ولا تجابه الناس بعيوبهم، بل ترمز إليها بطريقة فنية.

ولعل «حَتفَشْعيّات»(٩) حمزة شحاته عن «الحمار» أهم وأنضج ما نشر من هذا النوع القصصى خلال فترة ما بين الحربين. و «حَتفَشْعي» — كما يقول الكاتب — كلمة منحوتة من «حنفى» و «شافعى» ، وتطلق على من يجمع بين المتناقضات. ويحس حمزة شحاتة — احساس المفكر الفنان — باختلاط القيم وانعكاس الفضائل في هذا العصر — فالحياء قد انقلب، في مفهوم الناس، ضعفاً، والأنفة غطرسة وتكبرا. و يقول إنه لا يشجع الرذيلة، ولكنه يفتقد الفضيلة و يرثيها.

وفي «حمار» حمزة شحاته دفاع أولاً عن الحمير، وتحليل لنفسيتها. و يصفها الكاتب بأنها مؤدبة، صبورة، دمثة الأخلاق، حسنة الأصوات، و يقارن بينها و بين الانسان المتجبّر الأنانى الجاهل المتكبر، فيجد أن في الحمير من الفضائل الممتازة ماليس في الانسان. وهذا الدفاع عن الحمير، بصورة عامة، إنما هو بمثابة التمهيد للحديث عن حماره الذى يتصف بصفات خاصة تميزه عن بقية الحمير التى كان يمتطيها بعض رفاقه في «الرَّكْب» المتوجه إلى المدينة المنورة: «أما حمارى فهو بدع بين الحمير. وأقسم بالله أنه لو كان انساناً، لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم من العظماء والفنانين ظاهراً مرموقا..».

لقد أعجب الكثيرون بهذه القطعة الأدبية التى رسمتها، ومنذ وقت مبكر، براعة حمزة شحاته — وكان فيها ناقداً وفناناً وانسانا. أشاد بها الأستاذ عبد الله عبد الجبار، وقال إن كاتبنا قد سبق بها توفيق الحكيم في كتابيه: «حمار الحكيم» و «حمارى قال لى»، وقبل ظهور ترجمة خيمنيز «أنا وحمارى». و يقول أيضاً إن حمزة شحاته «يريد أن يتحدى المتعارف المألوف الذي استقر في نفوس الناس جميعاً من أقدم العصور عن الحمار. وإذا كان الحمار لكثرة ماركبه من الامتهان أصبح مرادفاً للاحتقار، فإن كاتبنا يرى فيه شيئاً جديراً بالاحترام...»(١٠). ولا أظن عبد الجبار — وهو الناقد الأديب — قد فاته أن حمزة شحاته إنما جعل «الحمار» مجرد موضوع لنقد الانسان، كما فعل محمد فريد أبو حديد في «آلام جحا» ، وأحمد زكى في «ساعات السّحر» ، وكما فعل توفيق الحكيم في كتابيه السابقين، وفي كتابه المسرحى: «الحمير». بل إن الدفاع عن الحمار قديم في التراث، كما نرى ذلك في كتاب «الحيوان» للجاحظ، ورسالة أبى العلاء المعرى: «الصّاهل والشّاحج». وفي كتاب أحمد فارس الشدياق: «السّاق على السّاق» فصل طريف سماه: «في رثاء حمار»، ضمنه قصيدة في رثاء حماره الذى سرق منه، و يصفه بأنه بمنزلة الولد، وأن نهاقه مطرب غرد، وأنه فنان محبٌّ للطبيعة(١١).

لقد مهّدت جريدة «صوت الحجاز»، بمثل هذه الخطرات

والمقالات القصصية التى كانت تنشرها بين الحين والآخر، لمجلة «المنهل» التى أسسها الأستاذ عبد القدوس الأنصارى سنة ١٣٥٥هـ (١٩٣٧م)، كى تولى القصة القصيرة، والأدب القصصى بصورة عامه، عنايتها الخاصة. و يبيّن الأنصارى ــ في الكتاب الفضى الذى أصدره، سنة ١٩٦٠م، بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاماً على تأسيس مجلة «المنهل» ــ جهوده في هذا الميدان فيقول: «منذ صدر المنهل جعل نصب عينيه النهوض تدريجيّاً بالقصة في الأدب السعودى، فالتزم في أغلب الأحيان وفي أكثر الأعداد نشر قصة نثرية أو شعرية أو قصتين أو ثلاث في عدد واحد. ذلك لأنه أدرك أمرين: أحدهما أن القصة هى لون من ألوان الأدب العالمى المعاصر، وثانيهما قصور مستوى أدبنا عن الركب العالمى في هذا الفن. ونحمد الله، فقد وجد هذا الصنيع صدىً طيباً في آفاق أدبائنا، فتجاو بوا مع منهلهم، وكان هناك قاصّون ناشئون لم يزل المنهل يمدّ لهم من أسباب النشر والتشجيع على صفحاته حتى أصبحوا من رجال القصة عندنا، وقد أصبحت أقصوصاتهم وقصصهم ملموسة التطور وملموسة التقدم في هذا الميدان الرحب.. وقد وضع المنهل باباً خاصًا في كل عدد للقصة هو (منهل القصص)، ثم تحول اسم هذا الباب إلى (قصة العدد) تمشياً مع حركة التطور المنشود»(١٢).

و يشير الأنصارى إلى أن مجموع ما نشره «المنهل»، خلال خمسة وعشرين عاما (١٩٣٧ ــ ١٩٦٠ م)، قد بلغ خمساً وعشرين ومائة قصة ما بين نثر ونظم(١٣) ونحن نجد أن أكثر الكتّاب انتاجاً، في القائمة التى أوردها الأنصاري، هي حسب الترتيب الآتي: أحمد رضا حوحو، محمد عالم الأفغانى، محمد أمين يحيى، محمد سعيد العامودى، يضاف إليهم بعض الأسماء الأخرى التي أسهمت بقصة أو قصتين مثل: عبد القدوس الأنصارى، أحمد السباعى، شكيب الأموى، محمد زارع عقيل، حسين سرحان، طاهر زمخشري.. الخ.

ويهمنا هنا أن نقف عند اثنين في رأس هذه القائمة، لفتا الأنظار بانتاجها الغزير في فن القصة، هما: أحمد رضا حوحو ومحمد عالم الأفغانى. أما الأول فهو أديب جزائرى أقام في المدينة المنورة مدة من الزمن ثم رحل إلى الجزائر. يقول عنه الاستاذ أحمد محمد جمال إنه «في مقدمة كتّاب القصة في الحجاز، يجيد الفرنسية و يترجم عنها كثيرا. اشتغل مدرساً بمدرسة العلوم الشرعية بالمدينة المنورة، ومحرراً لمجلة المنهل. وفي سنة ١٣٦١هـ عيّن مترجما بمديرية البرق والبريد العامة. ولديه من المخطوطات بقلمه: في الأدب والاجتماع، عشر سنوات في الحجاز، أدباء المظهر وقصص أخرى»(١٤). و يذكر له الأنصارى، في الكتاب الفضى، عشر قصص ما بين قصيرة وطويلة. ونلاحظ أن أحمد رضا حوحو قد توقف عن النشر في «المنهل» بعد الحرب العالمية الثانية ــ فلم نقرأ له شيئاً فيها بعد أن استأنفت الصدور سنة ١٩٤٥ م. و يبدو أنه قد عاد إلى موطنه الأصلى، الجزائر، خلال هذه الفترة حيث استأنف نشاطه الأدبى، وقد تطور فنه القصصى فيما بعد تطوراً كبيراً، كما هو واضح فيما كتبه عنه الأستاذ عبد الله خليفة ركيبى في كتابه: «القصة القصيرة في الأدب الجزائرى المعاصر» (١٥). وكان حوحو من شهداء الكفاح الجزائرى.

أما محمد عالم الأفغانى فلا نعرف عنه إلا القليل حيث يقول الأنصارى إنه ولد ببلاد الأفغان وتعلم العلوم العربية في المدينة المنورة، ونبغ في القصة ــ وقد عيّن مدرسًا بمدارس الحكومة، ثم موظفاً في السلك الخارجى (١٦). وقد نشر له «المنهل» تسع قصص، بين طويلة وقصيرة ــ وقد توقف عن النشر بعد سنة ١٩٥٠م، و يقول صاحب «المنهل» إن الافغانى قد أصيب بمرض الأعصاب. ولعل هذا ما جعله يتوقف عن الكتابة.

وليس في قصص حوحو أو الأفغانى ما يضيف شيئاً مهما إلى تطور القصة السعودية خلال هذه الحقبة، ولكنهما قد سدّا، فيما يبدو، بعض الفراغ الذى كان يشعر به المهتمون بالفن القصصى من أدبائنا في ذلك الوقت. وهذا ما جعل الأنصارى يشيد بجهودهما و يكيل لهما المديح دائماً، وما جعل أحمد جمال يشير إلى حوحو بأنه «في مقدمة كتّاب القصة في الحجاز». وربما احتجنا إلى من يدرس انتاجهما دراسة متمعنة فاحصة، و يتتبع مانقلاه من بيئتها إلى القصة المحلية ــ كما سنلاحظ شيئاً من هذا في بعض أقاصيص خالد خليفة في فترة لاحقة ــ وقد يتتبع تأثير الثقافة الفرنسية في انتاج حوحو بصورة خاصة.

ولا بأس أن نشير هنا، اشارة عابرة، إلى ما لاحظناه على قصة حوحو: «أدباء المظهر» من تأثير واضح بالفن المسرحى ــ وقد قال عنها الأنصارى إنها كانت في الذروة من حيث العرض والتصوير والحبكة(١٧) لقد وضع حوحو قصته في قالب مسرحية أو تمثيلية قصيرة، تعتمد على الحوار من أولها إلى آخرها، وكان يسخر فيها من حالة الفقر والبؤس والذل التى وصل إليها الأديب المبدع. و يبدو أن هذه الفكرة قد سيطرت على ذهن الكاتب، فهو في قصة أخرى، سماها: «الأديب الأخير»، يصور مستقبل الأدب والأدباء سنة ٢٠٧٢م تصويراً متشائماً، حيث ستطغى المادة على أذهان الناس، و يزهدون في كل ماله علاقة بالروح أو الشعور أو

العاطفة. ونرى في هذه القصة أيضاً اعتماد الكاتب على الجانب الدرامي ومهارته في السخرية (١٨) ولعل في قصة حوحو — التي يتنبأ فيها بمستقبل الفن وتحوله إلى مجرد اعلانات — ما يذكرنا برواية هكسلي المتشائمة والساخرة من مستقبل الحضارة المادية الغربيّة: «العالم الجديد الشجاع».

وخلاصة القول في نشأة القصة السعودية القصيرة، أنها كانت نشأة قلقة متعثرة، تنظر إلى التراث مرة وإلى القوالب الحديثة للقصة مرة أخرى. وهي في بداياتها من الناحيتين: الزمنية والفنية لا تختلف كثيراً عن مثيلاتها في معظم البلدان العربية الأخرى. يقول الأستاذ عبد الله خليفة ركيبي عن القصة الجزائرية: «... إن بداياتها الأولى ترجع إلى أواخر العقد الثالث حين ظهرت في شكل المقال القصصي الذى هو مزيج من المقامة والرواية والمقالة الأدبية. وقد نشأ المقال القصصي بتأثير المقال الديني الاصلاحي فتأثر به شكلاً ومضمونا...»(١٩).

وكذلك الحال في القصة اليمنية التي نشأت في أواخر الثلاثينات من هذا القرن، والتى يقول عنها الدكتور عبد الحميد إبراهيم إنها كانت أسلوباً «يصطنعه المثقف لنقل أفكاره ومن هنا اعتمدت على الثقافة وترديد الحكم واستعراض المعلومات، أكثر مما اعتمدت على الخبرة والمعاناة الشخصية.. ومن هنا لم يتميز الشكل في تلك الفترة، بل كان خليطاً من الرواسب الشعبية ومن الموروثات الثقافية..»(٢٠)

و يقول مختار عجوبة عن القصة السودانية إنها نشأت في الثلاثينات، وإن روادها لم يكونوا قادرين على ترسيخ قواعدها وتطويرها، فما كتبوه كان محدوداً، لذا فان من الصعوبة بمكان دراسة الشكل الفني عند كل قاص بمفرده. (٢١).

و يرى الدكتور على جواد الطاهر أن محموداً أحمد السيد (١٩٠٣ — ١٩٣٧) هو رائد القصة العراقية الحديثة، غير أن الجيل الذى خلفه «كان في جملته بين اثنين: قصّاص يعنى بالشكل أكثر مما يجب، وتكاد تصبح لديه القصة هيكلاً من غير لحم، وربما عادت حكاية، وقصاص يعنى بالمضمون أكثر مما يلزم حتى تستحيل القصة عنده ضرباً من المقالة الاجتماعية» (٢٢).

لقد حرصنا على الاستشهاد بأقوال هؤلاء الباحثين لنثبت أن القصة السعودية القصيرة، وإن اختلفت، في ظروف نشأتها وفي شكلها ومضمونها، بعض الاختلاف، إلا أنها تشترك، في سماتها الفنية العامة وفي أهدافها، مع القصة العربية في الأقطار الشقيقة الأخرى. ولننظر إلى مدى التطابق بين ماقاله أولئك عن القصة القصيرة في كل من الجزائر واليمن والسودان والعراق، وبين ماقاله الدكتور محمد الشامخ عن القصة السعودية القصيرة في فترة ما بين الحربين: «... ويبدو مما سبق أن أبرز سمات القصة القصيرة في الأدب السعودي الذى انتج خلال هذه الفترة، هو أن عنصر المضمون قد لقى من اهتمام الكتاب أكثر مما لقيه الأسلوب القصصي والبناء الفنى. فقد كانت لهذه القصص عظات تحاول ايضاحها، أو آراء تريد اثباتها والدفاع عنها. وإذا كان هناك خلاف فيما بينها فانما هو في الطريقة الفنية التى عولج بها الموضوع القصصي، فقد جانب التوفيق بعض الكتاب الذين لم يحذقوا الأسلوب القصصي، ولكن عددًا آخر من الكتاب، كالأفغاني وحوحو، قد أصابوا شيئاً من النجح في قصصهم»(٢٣).

شعبيُّون ورومانسيُّون:

قد يبدو غريباً أن نجمع بين «الشعبيّة» و «الرومانسية» هكذا، في صعيد واحد، ولكن «الشعبية» التى نقصدها هنا هي مجافاة الواقع، أو تصويره تصويراً خياليًا يعتمد على الاثارة والصدفة والمفاجأة — وفي هذه الصفات تلتقى مع «الرومانسية» الحالمة الحزينة، أو الهاربة من الواقع، أو المتطلعة إلى المثل الأعلى في تقويم المجتمع واصلاحه. وفي «الشعبيّة» تعلق بالماضي واجترار لملاحمه الكبرى وأمجاده، التى تبدو للقاص الشعبي، وإن كانت بعيدة المنال، فهى مثال لما ينبغي أن يكون عليه الحاضر. وكذلك «الرومانسي» يقف على الأطلال القديمة يبحث بين أشلائها المبعثرة عن أحلامه وذكرياته وفردوسه المفقود.

وفي تطور القصة العربية، منذ أواخر القرن الماضى، ما يجعل هذه الموازنة بين «الشعبيّة» و «الرومانسية» أكثر وضوحاً، فلقد بدأت باستلهام المأثور الشعبى والأحداث التاريخية المثيرة في الماضى القومى — وكان هدفها التسلية أو التعليم واستخلاص الموعظة والعبرة. أما حظها من الفنيّة فضئيل لا يذكر، لأنها كانت تخاطب الجماهير باللغة التى يفهمونها و يطربون لها. هكذا كانت قصة جرجى زيدان، على سبيل المثال. أما «رومانسية» المنفلوطي وجبران — التى جاءت في اعقاب ذلك التيار الشعبى السائد في أواخر القرن التاسع عشر — فلم تضف شيئاً جديداً إلى القصة اللهم إلا في الالتفات إلى بعض المشاكل الاجتماعية، والاهتمام بجمال الأسلوب وشاعرية اللغة، واستخدام هذه اللغة أحيانا في الوصف، ولاسيما وصف الطبيعة أو

تصوير بعض الخلجات النفسية للشخصية. ولكن القصة الرومانسية قد احتفظت بأهم سمات البناء الشعبي للقصة، وهي الاثارة والصدفة والمفاجأة وعدم التسلسل المنطقي للأحداث، ومن ثم كان الارتباط الوثيق بينها و بين الجمهور القارئ.

ونحن نستطيع أن نضع في داخل هذا الاطار الشعبي ــ الرومانسي معظم ما أنتجه قصاصونا خلال فترة الخمسينات. يقول المرحوم أمين سالم رويحي في مقدمة مجموعته القصصية الأولى: «والأذن تعشق» ــ موجهاً خطابه وشكره إلى القارئ: «إن الذى يهمني هو حكمك أنت، لا حكم أى شخص سواك، فشكراً لك»(٢٤) و يكرر الكاتب مثل هذا القول في مقدمة مجموعته القصصية الثانية: «الحنيّنة» إذ يقول للقارئ: «أنت وحدك الذى تملك حق الثناء على المجموعة، فترفعها إلى السماء إذا ظفرت باعجابك، أو تلقى بها إلى الحضيض والعياذ بالله»(٢٥).

وواضح أن ما أراده المؤلف بـ «القارئ» هنا، هو سواد القراء، ممن يستطيعون القراءة والكتابة، أو «فكّ الحرف». فهم الذين يقطعون الوقت بسماع الحكايات أو قراءتها، وهم الذين يعتمد عليهم في نفاد الانتاج والرواج والشهرة. وهم أيضاً من يستطيع أن يحكم حكماً واحداً وجازماً على الأثر الأدبي، حسب أذواقهم وطبائعهم وعواطفهم، سواء أكان هذا الحكم ملفوظاً أم ملحوظاً. وطبيعي ألا يستغنى الكاتب عن مثل هذا الجمهور القارئ في مسألة التوزيع والرواج، ولكن من المشكوك فيه الاعتماد على مقاييسه وحكمه. ذلك لأن هذا الحكم هو من اختصاص القارئ المثقف المتذوق، أو الناقد المدرب المتخصص، لا القارئ العادى.

و يبدو أن مؤلف مجموعتي: «والأذن تعشق» و «الحنيّنة» قد أشبع ذوق جمهوره إشباعاً كاملاً، ولم يدخر وسعاً في التعرّف على ميوله وأهوائه، فجاءت أقاصيصه تعبيراً صادقاً عن قوة التلاحم بين الكاتب وقارئه. يعرّف إ.م . فوريستر E. M. Forster الحكاية البسيطة كما روتها شهرزاد في «ألف ليلة وليلة» بأنها «رواية الأحداث مرتبة حسب تسلسلها الزمنى». وأن أكثر مايهمنا في تلك الحكاية هو: «ماذا حدث بعد ذلك؟» ولعل هذا أول ما نلحظه في أقاصيص الرويحي، إذ أن الحوادث فيها تتحرك بسرعة مذهلة، وكأنها الجياد تركض في حلبة السباق، لا تتوقف لحظة لتلتقط أنفاسها إلا في الطرف الآخر من الميدان. ومن ثمّ رأينا كثرة حروف العطف في هذه الأقاصيص، وما أشبهها بالسياط المعقوفة التى تلهب ظهور تلك الجياد لتزيد في سرعتها وركضها. كما رأينا كثرة الانتقال والقفز من موقف إلى موقف، في قالب يغلب عليه طابع التلخيص والسرد والأسلوب التقريرى البسيط.

والحقيقة أن كثيراً من هذه الأقاصيص ــ في كلتا المجموعتين ــ لا ينطبق عليها مصطلح «القصة القصيرة»، ذلك لأنها تتسع لأكثر من لمحة، وتعالج أكثر من جانب، و يروي بعضها حياة بكاملها، وكان الأنسب لها قالب الرواية لا القصة القصيرة. وربما كان هذا أحد الأسباب التى جعلت المؤلف يركض بنا ركضاً، محاولاً في الوقت نفسه أن يلملم أطراف الرقعة الواسعة التى نثر على سطحها أحداثه الكثيرة، وأن يضغطها في حيز صغير ضيق. ولننظر ــ مثالاً على ذلك ــ قصته «التضحية» في مجموعة (الحنيّنه). إنها تروى حب فتاة بدوية لرفيق طفولتها، ثم خطوبتها وزواجها منه، ثم انجابها ولداً يكبر حتى يبلغ الأربعة عشر عاماً، ثم يموت هذا الولد نتيجة لبعض العادات البدوية السيئة في الختان. أما الأم فيختل عقلها وتهيم على وجهها، كل هذه الأحداث يسردها المؤلف في أربع صفحات. إن الأشخاص في مثل هذه القصة، يولدون و يكبرون ويحبّون و يتزوجون، أو يقاسون ويموتون، دون أن نعرف عنهم شيئاً. إنهم مجرد دمى تتحرك.

ولا يقتصر تأثير الذوق الشعبي في هذه الأقاصيص على تكديس الحوادث وسرعتها، بل يتعداه إلى بعض الجوانب الأخرى، مثل جود الوصف وعموميته، وتدخل المؤلف، أو التوجّه إلى القارئ وإشراكه في حلّ بعض المشكلات المعقدة. وربما كان من أبرز هذه الجوانب كثرة انتقال الكاتب بأحداث قصته إلى بعض البيئات والاجواء الأجنبية الغريبة، لاثارة الفضول عند القارئ، واطلاعه على الطريف والشاذ من عادات الشعوب الأخرى. وهى تشبه إلى حد بعيد طريقة القصص البوليسى الذى يجمع بين التسلية والقسوة والجنس. أما الأقاصيص التى تدور في البيئة المحلية فتعتمد في الغالب على عرض المشكلة عرضاً صحفياً سريعاً، كما تعتمد على إلهاب العاطفة وإثارتها، وعلى المواقف الفكاهية حينا، و «الميلودرامية» العنيفة حيناً آخر.

ولا يختلف خالد خليفة في مجموعتيه: «في وادى عبقر» و «الأستاذ حميد» عن أمين سالم رويحي، في تركيزه على تلك العناصر الشعبية التى أشرنا إليها فيما سبق. وتبدو هذه العناصر واضحة جلية في تلك الأقاصيص التى تدور حوادثها في السودان ــ الموطن الأصلى للكاتب ــ وفي وادى حلفا بصورة خاصة. وفي







هذه الأقاصيص (السودانية) نرى بيئة المتصوفة التى يكثر فيها المجذوبون والدراويش ومدعو الكرامات والأولياء والصالحون. فقصة «الملحوس» تدور في شمالى السودان، وهى عن جاسوس لدول المحور أيام الحرب العالمية الثانية، يدعى أنه بدوى من الأولياء. وقصة «دجّال آخر» تدور حوادثها في وادى حلفا، عن دجّال يدعى أنه من من الأولياء، وتجرى بينه و بين الكاتب مجادلات عن «الوهّابية»، و يكتشف أن الولى ما هو سوى دعيٍّ فاسق يشرب الخمر. و «المجنون» قصة فيلسوف سودانى يتهمه الناس بالجنون. (مجموعة : في وادى عبقر).

وفي قصص خالد خليفة تكثر الصدف وتقع المعجزات، فالأب يعثر على ابنه صدفة في أحد مساجد الرياض، في قصة «موعظة يوم الاثنين»، والرجل الفقير حين تضيق به الدنيا يعثر على كنز مدفون، وتتغير حاله فجأة في قصة : «سعادة متأخرة». وقد تعثر الشخصية على سر يتغير به مستقبلها، كما نرى ذلك في قصة «قلب الأم»، فان الطفل المدلل يموت والده و يشبّ فاسداً يكاد يقتل أمه للاستحواذ على ثروة أبيه ــ ولكنه يكتشف في الصندوق المقفل ورقة صغيرة تثبت أنه ليس ابناً شرعيا، ومن ثمّ فلاحق له في الارث. (مجموعة في وادي عبقر).

ومعظم قصص الخليفة تروى بضمير المتكلم، وكأنه يقص علينا أطرافاً مما حدث له شخصياً. بل إنه لا يخفي أحيانا أن تلك الحوادث قد وقعت له حقيقة، كما نرى ذلك في قصتى: « ماضى وحاضر» و «الحل الصحيح» (مجموعة: في وادى عبقر). وفي قصة :«موعظة يوم الخميس» جوانب طريفة عن ذلك السودانى المتصوف الذى قدم إلى الحجاز ــ وكان يعتقد ببطلان العقيدة السلفية ــ ولكنه لا يلبث أن يغير رأيه إثر زيارته لنجد، واستماعه في أحد مساجدها إلى موعظة أحد المشائخ، فيتوب عن صوفيته الضالة المشركة.

ورواية القصة بضمير المتكلم لا تعني دائماً نسبة وقائعها إلى المؤلف، مالم ترد قرينة بذلك. وخالد خليفة لم يستطع أن يصور الواقع تصويراً موضوعياً محايداً، بل كثيراً ما نراه طرفاً في القصة، سواء في رسم شخصياتها، أم في رواية وقائعها وأحداثها. فنحن نعرف أن ابطاله إنما يتحدثون بلسانه، وهو القائل في ترجمته لنفسه: إنه يحب العزلة، ولا يعرف نفسيته الحسّاسة إلاخلّص أصدقائه، وانه لا يترك فرصة تمر دون أن يقوم بالدعاية لهذه البلاد، وان الحياة في نظره مهمة شاقة لا بد منها، ومركب عسير لنهاية محتومة، وان الناس يقولون عنه إن به بروداً من النوع «السكسونى»([26]) وجاء في ترجمته أيضاً أن صحيفة «اليمامة» اكتشفت مواهبه الفنية فأخرجته عن عزلته وقدمته للقراء منذ عام ١٣٧٢ هـ (١٩٥٢م)، وأنه يمتاز بالدعابة اللاذعة، ومن فلسفته: «انفق مافي الجيب انتظاراً لما في الغيب»، وأنه يدعو إلى عقيدة السلف بالعربية والانجليزية والنوبية ([27]).

وليس من الضروري الاستدلال بما جاء في هذه المعلومات الشخصية على ملامح أبطاله، ولكننا نرى أن معظم هذه الصفات تنطبق عليهم تمام الانطباق. فهم فلاسفة منطوون، يتطلعون دائماً إلى عالم مثالى يسود فيه العدل والاخاء والحرية: ويحملون على الانسان وشره وظلمه، كما يحملون على مادية العصر وتدهور الحضارة الغربية، التى كثيراً ما تلجأ إلى التدمير والعنف ــ وهم يدافعون أيضاً عن الايمان بالله و يذودون عن عقيدة السلف الصالح. يقول رئيس دورة الجن في قصة: «في وادي عبقر»: «لقد أصبح الانسان آلة لا تحركه إلا المادة، ولآفاق محدودة. يجب أن تكون للانسان مثل عليا من إنكار للذات وحب للخير. يجب أن يؤمن الانسان بالله. فالايمان بالله هو صمام الأمان الذى يحول بين الانسان و بين كل ما يحط من انسانيته أو يشينها. ولن يكون الانسان فى سلام وأمان إلا إذا استقامت انسانيته . إن البشر ينقصهم الايمان بالله و بالقدر خيره وشره..»([28]).

إن قصة خالد خليفة مزيج من المقالة الصحفية والقصة والصورة القصصية. والكاتب لا يعنى فيها بالحادثة وتعقيدها — بل إن كثيراً من أقاصيصه تخلو من عنصر التشويق، وقد تنتهي حوادثها دون أن تترك انطباعاً معيناً في نفس القارئ. ذلك لأن مايهم المؤلف حقيقة إنما هو تجسيد أفكاره وتأملاته وتجاربه الخاصة، ولا بأس من القيام أيضاً بدور الصحافة في التوعية والاعلام.

وإذا كان اللون الشعبي يغلب على الرويحي والخليفة، فان اللون العاطفي الشعري يغلب على حسن القرشي في أول مجموعة قصصية له: «أنّات الساقية»، سنة ١٩٥٦م. و يبدو أن الشاعر الغنائي قد جنى على الكاتب القصصي في هذه التجربة، فلم يستطع القرشي أن يتخلى عن عواطفه وصوره وألوانه التى رأيناها متألقة في شعره الرومانسي. والفن القصصي يوصف عادة بالموضوعية: تمييزاً له عن الفن الغنائي الذى يتسم بالذاتية، وتتضح فيه شخصية الشاعر قوية مسيطرة. فالشاعر في كل قصيدة من قصائده إنما ينتفض انتفاضة منفعلة، يسكب فيها عواطفه وأفكاره، عن طريق الصورة، دفعة واحدة، ويجلو لنا جانباً من جوانب شخصيته المرهفة، واحساساً من احساساته الثائرة. ومن هنا كان الاختلاف الواضح بين القصة والقصيدة الغنائية. فالقصة تعتمد على هدوء التفكير والنظرة المتعمقة إلى الأشياء. وهى تهدف إلى إعادة الحياة إلى أجواء وشخصيات بعينها، أو إلى تصوير جانب محدد من تلك الحياة الواسعة. فدور مؤلف القصة هو دور الممثل الحاذق الذى يجيد اللعب على المسرح دون أن يكون له بالضرورة في عالم الحقيقة نصيب من تلك الأدوار التى يمثلها أمام النظارة. أما الشاعر الغنائي فهو كاتب المسرحية ومخرجها وممثلها الحقيقي. فالقدرة على التقمّص والتشكّل هى، إذن، من أهم خصائص القصصي الناجح، ولا نشترط مثل ذلك في الشاعر الغنائي.

وأغلب الظن أن كاتب «أنات الساقية» كان لا يزال في ذلك الوقت مشدوداً إلى فنه السابق في مجال الشعر الرومانسي، وأن اتجاهه إلى القصة لم يتأصل أو يتبلور، كما تأصلت وتبلورت موهبته الشعرية. فهى تظهر بادئ ذى بدء في الأسماء التى انتقاها بعناية لأقاصيصه، ومابثه في تضاعيفها من صور شعرية خلابة. فهذه «أنّات الساقية»، وذلك «غروب أمل»، وهذا «حب بلا أمل»، وتلك «رسالة غرام» وهكذا. ومن صوره الشعرية المتمقة ما حاول أن يصف به شخصية حميد — بطل قصة : «أنات الساقية» — إذ يقول: «حميد ابن المروج الخضر، ربيب المرابع الزهر، بسق في «الطائف» الأنيس كما تبسق نخيلاته، وروته مياهه العذبة، فهو عذب الحديث، طلق المحيّا».(٢٩) وتتكرر مثل هذه الصور الشعرية في مجموعة «أنات الساقية». وهي وإن بهرتنا بألفاظها الفخمة، ومحسناتها المبتكرة، إلا أنها لا تغنى شيئاً في تحديد أبعاد الشخصية أو ابراز طابع البيئة. وهي أشبه ما تكون بتلك الألواح المزخرفة التى كثيراً مانجدها في مسرحيات أحمد شوقي وروايات محمد سعيد العريان وعلى الجارم.

ولا تقتصر «غنائية» كاتبنا على هذا الجانب الشكلى الذى صاغ في إطاره المنمق معظم أقاصيصه، بل تتعداه إلى المحتوى الذى يضمه ذلك الاطار. ومما نلاحظه على هذا المحتوى ضيق المجال، وقصور التجربة، مما أدى إلى التماثل والتشابه بين الأقاصيص، لا في نغمتها المتكررة وحركتها البطيئة فحسب، بل كذلك في حوادثها ونهاياتها. إن شاعر العاطفة الذى يبحث عن الحب، لا يزال في أقاصيصه يبحث عن العاطفة والحب. فأبطال «أنّات الساقية» و «رسالة غرام» و «غروب أمل» و «غرام في لبنان» و «حب بلا أمل»، يصابون جميعاً بخفقات القلب، و ينتهي ظمؤهم الدائب إلى الحب إما إلى الجنون، كما جُنّ قيس، وإما إلى الانطواء واليأس. إن معظمهم يحلمون ولا يعملون، وتواتيهم الفرص فلا ينتهزونها، و يستغرقون في آمال واسعة، لا يثنيهم عن تحقيقها إلا التواكل أو الخجل والتردد.

أما التجارب الأخرى التى أراد الكاتب أن يعبّر عنها في بقية أقاصيصه فلا تحمل طابع الاقناع، ولا تخلو، مع ذلك، من تكرار، كالصديق الذى يؤنبه ضميره لاساءته الظن بصديقه المتوفى، في قصة «ثورة ضمير»، والأب الذى يؤنبه ضميره لايثاره البنات من ذريته على البنين، في قصة «ذكر أم أنثى»، والأخ الذى يؤنبه ضميره لاساءته الظن بأخيه الأكبر، في قصة «دادى بشير».

وهكذا نرى أن مجموعة «أنّات الساقية» لازالت تدور — كالساقية — في حيّز صغير ضيق لا تتعداه، ولا زالت تبحث عن آفاق أكثر اتساعاً وتجارب أكثر تنوعاً وعمقاً، مما يوفر لها عنصر الصدق، و يثير في نفوسنا حرارة الانفعال والتعاطف والاعجاب.

واقعيُّــــون :

لن نخوض هنا في فلسفة «الواقعية» وتعدد دلالاتها ومعانيها، بل يكفينا أن نتفق على معناها العام الذى استخدمه لها الأدباء

والمفكرون العرب المحدثون وهو: ملاحظة الواقع وتسجيله وجعل حياة الشعب ومشاكله مادة للأدب. وربما يحسن بنا أيضاً أن نلمح بكلمة عن تاريخ «الواقعية» في القصة العربية القصيرة، وأن نتعرف على أهم ملامحها، وما كانت تسعى إلى تحقيقه في فن القصة شكلاً ومضمونا.

يربط بعض الباحثين بين ظهور التيار الواقعي في القصة العربية — خلال العشرينات من هذا القرن — و بين ظهور الطبقة المتوسطة في مصر، تلك الطبقة التى أخذت تشعر بكيانها منذ تأسيس حزب الأمة سنة ١٩٠٧ — وقد وجدت فيه تجسيداً لمثلها وآمالها — والتي ارتبطت بالأرض ارتباطاً شديداً، ومضت تبحث عن الجذور والمقومات الحقيقية التى تمكنها من الكشف عن نفسها وإثبات شخصيتها واستقلالها في شتى المجالات. ولقد كانت انتفاضة مصر سنة ١٩١٩ ضد الاحتلال البريطاني، تتويجاً لذلك الشعور الوطنى، إذ خلقت تلك الانتفاضة في نفوس المصريين نوعا من الاحساس بالعزة والتفاؤل بمستقبل أفضل.

كان الجيل الجديد من «الواقعيين» المصريين أبناء لتلك الانتفاضة الوطنية، وكانوا يهدفون إلى تحرير الفن من ربقة التقليد والسطحية، فنادوا بخلق أدب «مصرى عصرى»، وهو اصطلاح يعنى الانصراف عن الماضي إلى الواقع الذى يعيشونه و يتفاعلون مع أحداثه ومشاكله، كما كان يعنى الانصراف عن القوالب الأدبية العربية القديمة إلى القوالب الغربية الحديثة. و يبدو أن انصرافهم عن تصوير الماضي في أعمالهم القصصية كان نتيجة تفاؤلهم بواقعهم عقب سنة ١٩١٩، كما كان نتيجة تأثرهم بالمنهج الواقعي في القصة الأوربية الحديثة.

لقد تطور مفهوم الفن القصصي تطوراً كبيراً على أيدى ذلك الجيل من الواقعيين العرب، فقد تأثروا بالثقافة الغربية، ولا سيما بأعمال الواقعيين والطبيعيين الغربيين، من أمثال: بلزاك وفلوبير ودوستوفسكى وموباسان وزولا. ونلمس هذا التأثر واضحاً في آرائهم النقدية التى نادوا بها، وفي ما انتجوه من أعمال فنية في الميدان القصصي. فهدف القصة في نظرهم ليس مجرد التسلية والترفيه أو التعليم أو الوعظ، بل تصوير الحياة تصويراً حقيقياً أميناً يعتمد على الملاحظة والتجربة، والبحث في الطبيعة البشرية ورصد سلوكها وتصرفاتها ودوافعها، ولابد من دراسة الشخصية دراسة تعتمد على البحث في العوامل الاجتماعية والسياسية والحضارية وتأثير البيئة والوراثة وغير ذلك، حتى تكون القصة، على حد قولهم، اضبارة (دوسيه) تجمع تاريخ انسان أو تصور صفحة من ذلك التاريخ. ومن ثم فانه يتحتم على القصصي الواقعي أن يحجم عن ابداء آرائه الشخصية، وأن يترك للقارئ استنتاج ما يهدف إليه من خلال التركيب الفنى للحادثة وتحليل الشخصية.

وإلى جانب اهتمامهم بالنماذج البشرية وتحليل النفس الانسانية، فقد اهتموا كذلك باللغة والوصف والحوار وغير ذلك من مقومات الفن القصصي. وقد هاجموا بشدة أولئك الأدباء «الخياليين» العاطفيين، من أمثال المنفلوطي ونقولا الحداد، الذين كانوا يتملقون الجماهير لأسباب مادية محضة أو لأسباب وطنية يغلب عليها الحماسة والانفعال.(٣٠)

فاذا ما التفتنا بعد ذلك إلى مفهوم «الواقعية» أو تاريخها في القصة السعودية، لم نجد شيئاً محدداً، بل كانت كتابة القصة الواقعية إنما تمثل محاولات فردية، تعتمد في الدرجة الأولى على مزاج الكاتب أو وعيه وثقافته، أو درجة انفعاله بالواقع. فتلك المحاولات المتناثرة، التى سنجتهد في جمعها هنا، لم تكن نابعة إذن عن رؤية جماعية واعية، بل كانت، في معظم الحالات عشوائية في منبعها وفي أهدافها.

ومن يطالع صحافتنا بين الحربين سيجد أصداء متفرقة للواقعية المصرية هنا وهناك(٣١)، ولكننا سنظلم بعض أدبائنا، على الأقل، إذا قلنا إن اقبالهم على تصوير الواقع كان مجرد محاكاة للتيارات الأدبية السائدة. ولقد كان المرحوم أحمد قنديل وأحمد السباعى من أبرز من عنوا، ومنذ وقت مبكر، بتصوير الواقع ونقده والسخرية منه أحيانا، وإن لم يكونا ممن ركزوا جهودهم في فن قصصى معين. ومع ذلك فهما يمثلان بذور «الواقعية» في القصة السعودية الحديثة.

لقد صور حمزة شحاته صديقه القنديل في قطعة أدبية رائعة، تفيض بالسخرية، ولكنها تبرز ملامح شخصيته ابرازاً قوياً، وتبين تلك الطبيعة «البلدية» التى قد تفسر مانجده في أدب القنديل من أصداء قوية للواقع وارتباط وثيق بالحياة العامة. ومما قاله حمزة شحاته عن القنديل: «.. وليس بين أدبائنا وشعرائنا الكثيرين، والحمد لله، من يستطيع أن يبلغ في تمثيل الرجل البلدى الأصيل، بجميع حدوده وصفاته، مبلغ قنديل، فهو بلدى قح بقفاه و بوجهه، أو بما يلقاك منها، و بضحكته وحركاته، و بلدى بهذه النفس القانعة المستسلمة، وبهذا الصوت الغليظ الذى تتردى منه







الألفاظ تتدحرج في مثل البئر العميقة المهجورة، و بلدى باطمئنانه إلى الزى العادى الذى يمثل تخمة الحجاز بعادات الأمم المختلفة ونفاياتها. وجسمه المتوسط المتماسك خير دليل على أن الرجل البلدى يجب أن يكون هكذا محدوداً معقولاً، لا فضول فيه..»(٣٢)

و يؤكد الأستاذ محمد عمر توفيق هذه «البلدية» في مزاج أحمد قنديل فيقول إنه «كاتب بلدى بكل معنى الاخلاص التلقائى للبلد، لغة وتاريخاً وروحاً، وفكاهة يغلب عليها وعلى الأدب والفن عموما..»(٣٣).

ولعل هذه الطبيعة «البلدية» في شخصية القنديل هى التي جعلته يدعو إلى «ديموقراطية» الأدب، ويحمل على الأدباء «الرومانسيين» الذين يهوّمون في عالم لذيذ من الاحلام والخيالات، غافلين عما تضطرب به الحياة حولهم من قضايا ومشاكل (٣٤) و يقول القنديل إن مهمة الأدب ليست في الألفاظ الطنانة، أو الكتابة عن المشاكل الوقتية، طلباً للشهرة، بل مهمته أن يكون أداة قوية من أدوات الهداية والسمو بالنوع الانسانى. ولابد أن يتوفر في الأديب، بهذا المفهوم، قوة البصيرة والنضج الفكرى «وأن يكون رجل حياة بالمعنى الدقيق الواسع، قبل أن يكون أديباً شكليا، أو انساناً حالماً غافلاً عن هذا المجموع المتحرك عن يمينه وشماله، غير مقدر لأمانته الأدبية»(٣٥).

وهذه النظرة الهادفة إلى الأدب هى التي جعلت القنديل أيضاً يتسامح كثيراً في استخدام اللهجة العامية، ويجعلها أداة فعّالة لتصوير الحياة العامة والنقد الاجتماعى الساخر. ولقد واظب على نشر «حَلَمَنْتِيشِيَاتِه» في الصحف المحلية، منذ الثلاثينات من هذا القرن حتى وفاته سنة ١٣٩٩ هـ. وفي هذه «الحلمنتيشيات» ــ وهي مزيج من الشعر الفصيح والعامي ــ صور اجتماعية طريفة يعالج فيها الكاتب بعض الأمور الحياتية اليومية الملحة، أو يرسم بعض الشخصيات والنماذج الشعبية، كالتاجر وشيخ الحارة والدّلال والعمدة الخ. ومن هذه الصور نقتطف هذه الأبيات عن العداء المستحكم بين المالك والمستأجر:

«قال ابن الرومى مترنماً وهو ينقل عفشه على نفقة صاحب البيت:

ــ ألا من يرينى غايتى قبل مذهبي	ومن أين؟ والغايات بعد المذاهب ــ
أيفضل هذا الثُقْلُ ينفخ دائماً	علىّ و يرمينى بشتى المعائب
و يطلع من فوق السطوح بجرأة	ويحدف في وسط الزقاق كراكبى
ويحرمنى من حارة قد ألفتها	و يطلب منى أن أسيب جانبى..» الخ (٣٦)

لقد كانت مثل هذه الصور التى كان ينشرها القنديل في جريدة «صوت الحجاز» في أواخر الثلاثينات، تؤدى مايؤديه الرسم «الكاريكاتورى» من وظيفة النقد والفكاهة في زماننا الحاضر. وربما استطعنا أن نتمثّل من خلالها كثيراً من النماذج الشعبية التى كانت تزخر بها مدن الحجاز في ذلك العهد. وقد كانت مثل هذه النماذج مما كانت تبحث عنه الواقعية المصرية في أول عهدها، ولو رجعنا إلى أعمال محمود تيمور الأولى لوجدناه يتصيدها تصيداً في «الشيخ جمعة» و «عم متولى» و «الشيخ سيد العبيط»، بل و يكتبها نثراً عاميا ــ وقد ضخّم ملامحها وحركاتها وبحث عن مواطن الضعف والشذوذ فيها.

ولكن القنديل، رغم نزعته القصصية في شعره الشعبى، لم يعرف بكتابة القصة، بل هو أقرب إلى روح الشعر منه إلى النثر، وشعره الفصيح، كما يقول محمد عمر توفيق، لا يقل في مستواه الفنى عن مستوى فحول الشعراء في العالم العربى (٣٧) أما الذى عرف بالقصة حقًّا وعُرفت به فهو الشيخ أحمد السباعى، الذى كان يكبر القنديل بعدة سنوات، ولكنهما كانا صديقين، يغرفان من معين واحد. وقد تحوّل القنديل إلى شخصية شعبية في احدى قصص السباعى إذ يصفه بانه كان «مغرماً بدكاكين الشواء من لحوم وقلوب وأكباد، وكان معروفاً لقوالة باب العمرة وأصحاب المطبّق والمعصوب فها»(٣٨).

والقصة عند السباعى ليس لها حدود ثابتة أو قوالب معينة، بل هي مبثوثة في جميع كتبه، حتى تلك التى تبدو للوهلة الأولى أنها بحوث موضوعية لا علاقة لها بفن القصة مثل: «مطوّفون وحجّاج» و «دعونا نمشى» و «قال وقلت». فهو كاتب قصصى

بالسليقة، بل إنه يملك تلك الحاسّة الدرامية النادرة، التى تنزع إلى رؤية الحياة فى صورتها الحية المضطربة المتحركة، لا في صورتها التجريدية الساكنة الجامدة. وإذا كانت «المحاكاة» في المسرحية إنما تتم بواسطة أناس يفعلون لا بواسطة الحكاية ــ كما يقول أرسطو ــ فان السباعى قد اقترب كثيرا في قصصه من تحقيق هذه المحاكاة المسرحية ــ ولاسيا في تصويره للمعاظر والشخصيات الشعبية التى شغف بها في جميع أعماله. ولننظر إلى هذه الصورة التى استهل بها كتابه : «مطوفون وحجاج» ــ وهو كتاب يهدف إلى توضيح أمور الطوافة وما يتصل بها من قضايا ومشاكل ــ يقول السباعي:

«كانت الردهة الواقعة على سيف الشارع العام في سوق الليل يسمونها (برحة الحراج)، لأنها كانت مجمعاً لآلاف الحاجيات التى تعرض للبيع بالمزاد العلنى قبل أن ينقلوا هذا الحراج إلى موقعه اليوم خلف شارع المسعى.

وكان يكتنف البرحة قهوتان متقابلتان أعدّت فيها مئات الكراسى الصغيرة من السعف الخشن المجدول ليصطف عليها رواد الحراج من باعة أو مشترين يستعرضون الموجودات التى ينادى عليها الدلاّلون بأصوات صارخة تضج بها البرحة ضجيجاً لا يطاق.

وكان أروع مافي القهوتين قهوة المعلم (سليمان) فقد كان يعتنى بأرضها كنسًا ورشًا، و يتركها تشعّ في الضحوة الأولى من النهار برطوبة لذيذة، تغرى روّاد الحراج بالجلوس إلى كراسيها، وتجذب جميع المتبطلين في مكة إلى ارتيادها ليقضوا ضحوة النهار في جوها الرطب، يسليهم صراخ الدلاّلين، و يلوّن الحياة أمامهم تنوع الحاجات المعروضة من أثاث نفيس، ودواليب قديمة، إلى علب فارغة من الصفيح، وفصوص من الماس النادر...»(٣٩).

نرى السباعى في هذه القطعة يعنى باعداد مسرحه، وكأنه يمهد لدخول الشخصيات ــ وهو يعنى عناية فائقة بالتفاصيل، فلا يكتفي بأن يكون المنظر مجرد «ردهة»، بل لابد من تحديد موقعها وعنوانها ومحتو ياتها. وإذا ذكر القهوتين اللتين تحيطان بهذه الردهة، فلابد أن يضع الكراسى وأن يصف أحجامها وموادها وروادها ــ ثم لابد أن يجعلك تحس بالازدحام والحركة والضجيج والناس والأشياء والألوان. ولو تتبعنا ماتحو يه هذه القطعة الصغيرة من صيغ الأفعال الكثيرة المتلاحقة، لأدركنا مدى الحيوية والتوثب في وصف السباعى، الذى يحرص على توفر الحركة حرصه على محاكاة الواقع.

ونحن نرى هذه الخاصية في رسم الشخصيات والنماذج البشرية. ففي كتاب السباعى: «أيامى» ــ وهو سيرة ذاتية نرى حشداً متعددًا من الناس، يختلفون في أشكالهم وهيئاتهم كما يختلفون في طباعهم وأذواقهم ومشاربهم: الأب الصارم المتجهم الذى يجسد الكثير من المثل والتقاليد القديمة في عصره، والفقيه المعلّم ــ وهو نموذج للفقهاء في أسلوب التعليم وفي الشّره والنفاق الاجتماعى، وحسينة ــ المرأة الجاهلة التى أصابت قدراً ضئيلاً من التعليم، ومع ذلك فهى شديدة الغرور، مدلّة بعلمها الذى ميزها ولاشك عن الكثيرات من بنات عصرها، والجدة ــ تلك المرأة العطوفة والتى تؤمن بالخرافات وتحفظ العديد من قصص الجان والمخلوقات الغيبية الغريبة، وشيطان الفصل عباس ــ نموذج للتلميذ الشقي الذى يحرض زملاءه و يقودهم في عنفه وتمرده وكثرة «مقالبه».

إن هذه الواقعية التى انتهجها السباعى في وصف البيئة ورسم الشخصيات ليست بالأمر السهل في كتابة القصة، بل هى، كما أشرنا من قبل، من أهم ماناد ت به الواقعية العربية في القصة القصيرة، ومن أهم ما ميز رواد «المدرسة الحديثة» عن غيرهم من الرومانسيين والشعبيين قبلهم. ولنستمع إلى ماقاله عيسى عبيد ــ وهو من رواد هذه المدرسة ــ في تلك المقدمة الرائعة التى صدّر بها مجموعته القصصية القصيرة: «احسان هانم» سنة ١٩٢١. يقول عبيد عن أهمية الوصف في القصة: «إن وصف الأمكنة التى تنشأ فيها الأشخاص من أهم مقتضيات هذا الفن، لأن لها تأثيرًا في تكييف خواطرهم ومشاعرهم، ثم إن للتصوير الصادق الحيوى الدقيق أثرًا عظيماً في نفس القارئ، لأنه يجعله يشعر بصحة الرواية المأخوذة عن الحياة، وبحقيقة وجود الأشخاص المصورين عن الطبيعة». و يقول عبيد إنه لابد للكاتب القصصى أن يدرس أمزجة شخصياته وأن يدرس المؤثرات الوراثية التى أخذوها عن آبائهم وجنسيتهم وأن يحلل عوامل وسطهم وظروف حياتهم التى ساعدت على تكوين شخصيتهم: «ومتى وقف الكاتب على مزاج أشخاصه وطبيعتهم يمكنه بسهولة أن يصورهم بدون أن يضطر إلى استعمال التكلف السقيم البارد، و يتسنى له أن يقبس من أخلاقهم حادثة روائية انسانية محضة تكون نتيجة طبيعية لمزاجهم وشخصيتهم لادخل للخيال في تكييفها»(٤٠)

لقد كان السباعى على وعى تام بأهمية تأثير البيئة والظروف الاجتماعية والنفسية في تكوين الشخصية فهو يقول: «... إن بيئة الشخص وعادات محيطه مسؤولة في المقام الأول عن جميع تصرفاته في الحياة...»(٤١) و يقول عن شخصية عليوه ــ الطفل اليتيم البرىء الذى تحول إلى مجرم خطير، في قصة «صحيفة السوابق»: «لم يولد عليوه منحرف الأخلاق أو مستقيمها، وإنما ولد

كما تولد العجائن اللدنة قابلاً للتكيف والصيانه..»(٤٢). وهكذا تغدو الجريمة، في نظر السباعي، مجرد مرض يمكن البحث في أسبابه الاجتماعية والنفسية وتتبع أعراضه التى تتنوع بتنوع جراثيمه الخاصه(٤٣).

ولكن السباعي على الرغم من واقعيته ونظرته العلمية إلى الحياة والسلوك الانساني، فانه ظل مشدودًا إلى الماضي، وإلى فترة تاريخية بعينها، أثرت في طفولته تأثيراً لا يمحى، وهي فترة أواخر العهد العثماني في الحجاز وأوائل العهد الهاشمي. إن الكاتب في أكثر كتبه وقصصه يحاول استعادة تلك الحقبة التاريخية العتيقة وانتشالها من براثن الاهمال والنسيان، لا حباً فيها، بل انقاذاً لذكريات الطفولة، مهما كانت مرارتها في فمه وقلبه ونفسه. لذلك فاننا لا نستغرب إذا وجدنا أن الطفل هو البطل الحقيقي في قصة السباعي، يقوم بدور الراوي، الذي يلاحظ و يرصد و يتدسس في كثير من الخبث والذكاء، كما في قصة «خالتي كدرجان»، أو يمتزج بالشخصية الرئيسية ليكون هو نفسه موضوع البحث والمراقبة، كما في قصة «صحيفة السوابق». ولاشك أن الراوي في قصة «خالتي كدرجان» إنما هو السباعي نفسه، وهو لايخفي ذلك إذ يقول: «كنا يومذاك صبية نلعب الغميمة بين ملاوي زقاقنا، وكنت شخصياً صاحب دل عليها، فلا يحلو لي أن أختبيء إذا احتدم اللعب إلا في بيتها..»(٤٤).

لقد أفسد السباعي بكلمة «شخصيا» جمال السرد الواقعي، فهي بمثابة رأس الدبوس يغرسه في ذهن القاريء ليوقظه من غفوة لذيذة. ولكن الكاتب، فيما يبدو، يتعمد ذلك أو يفعله لاشعوريا، لأن تلك الذكريات جزء من نفسه، فلا يريدها أن تضيع دون أن نشعر معه بأهميتها، ودون أن يؤكد نسبتها إليه. إن هذا التعلق العاطفي الشديد بالماضي، و بالطفولة وأيامها وأحداثها، قد جعل قصص السباعي أشبه بالمذكرات الشخصية التى تتحدث عن وقائع حقيقية، شاهدها بنفسه أو رويت له، فهو يعيد روايتها بطريقته الخاصة، ولا يرى غضاضة في تنبيهك إلى مكانه ووجوده معك دائماً في أحداث القصة، معلقاً ضاحكاً حينا و باحثا جادًا حينا آخر. هكذا نحس في «خالتي كدرجان»، التى تروي قصة الفتاة الشرية العانس التى تعاني آلام الوحدة والاضطهاد بعد موت والدها، وتظل تحلم بالرجل حتى الموت، وقصة «صبي السلطاني» المتظاهر بالغفلة والغباء، ثم يكتشف بعد موته أنه لم يكن سوى جاسوس ذكي للاتراك الدستوريين، وقصة «بعد أن طاب السفرجل» التى تروي حب طفلين غدا حقيقة بعد أن كبرا، و يعود الفتى من موقعه في جيش الحسين المرابط في العقبة لينقذ حبيبته و يتزوجها. ونهاية القصة الأخيرة تشبه نهايات الحكايات الشعبية التى تختم عادة بالزواج وانجاب الصبيان والبنات، إذ يقول الكاتب: «وأنجب السعيدان على أثر هذا فتى عاش بعدهما واسع الثراء بعيد الآمال ظل يدير عملا ناجحاً في جدة ثم انتقل بأعماله، كما قيل، إلى جنوب افريقيا، ولعله يعيش اليوم فيها، إن لم تكن تجارته قد دفعته إلى ميادين أوسع»(٤٥).

إن السباعي لم يكتب قصة قصيرة، بالمعنى الفني لهذه الكلمة، ولكنه كتب، مع ذلك، القصة بمعناها العام. و واقعيته لا يبحث عنها في حدود قصة بعينها ــ لها عالمها الخاص وصدقها الفني، بل يبحث عنها مبثوثة في قصص متفرقة لا يجمعها سوى روح الكاتب الأصيل الذى ينبع فنه من الحارة، و يستلهمه من زخم الحياة ونماذجها الفقيرة الجاهلة القانعة.

و بتطور الحياة في المملكة، لم تعد حارة السباعي تمثل أية أهمية خاصة عند الجيل التالي من القصصيين: لقمان يونس وإبراهيم الناصر ونجاة خياط وغالب حمزه أبو الفرج ومحمود عيسى المشهدي الخ. لقد زال سحرها وانكشفت طلاسمها وأسرارها. أضاءت أزقتها الكهرباء فذعرت الأشباح، كما أضاء التعليم عقول أبنائها، فما عادوا يؤمنون بتلك الخرافات التى عششت زمنا طويلا في عقول آبائهم وأجدادهم. بل إن كثيرا من الحارات والأحياء القديمة، قد أزيلت تماماً من جذورها، واستبدلت بأخرى واسعة نظيفة ذات عمارات وفلل وطرق مزفّتة وأرصفة وأشجار وأزهار. لقد حلّت المدينة الواسعة محل الحارة، واتصلت المدن تدريجيًا بعضها ببعض، وقربت المسافات بين المناطق النائية، وكثرت الهجرات من القرى والارياف ومضارب البادية في الصحراء إلى المدينة ــ وازدادت الثروة فتبحّر العمران، وارتفع المستوى الاقتصادي للفرد، وازداد اتصال الناس بالعالم الخارجي، كما ازدادوا نسياناً لحارة السباعي القديمة المتداعية.

إن التحول الاجتماعي من أهم الموضوعات التى عالجتها القصة العربية المعاصرة ــ كما نرى ذلك في «زقاق المدق» لنجيب محفوظ و «عرس الزين» للطيب صالح، على سبيل المثال ــ ولكن هذا التحول في المجتمع السعودي قد كان ولايزال أكثر سرعة وأشد حدة من التحولات الاجتماعية التى عرفتها البلدان العربية الأخرى. ومن ثم فهو من أهم القضايا التى تناولتها القصة السعودية القصيرة المعاصرة. وربما استطعنا، في هذه العجالة، أن نستعرض استعراضاً سريعاً بعض الأمثلة. ففي قصة إبراهيم الناصر «شبح المدينة» تصوير لأحاسيس أحد الرعاة البدو، الذين يتجرون بالماشية، تجاه المدينة ــ فهو موزع النفس بين العيش في

صحرائه بين أهله وعشيرته، وبين العيش في المدينة التي بجدبه أضواؤها وحياتها السهلة اللينة ومباهجها. لقد أقعى ذات ليلة على دِعْص من الرمل ينظر إلى المدينة من بعيد ــ كالفارس الذي يزن عدوه ويتفحصه ليرى جوانب قوته وجوانب ضعفه قبل أن يغامر بقتاله. إن قصور المدينة في نظر البدوي ليست سوى تلال آجرية، تمثل الجبن والخوف، يحتمي الناس داخل أسوارها، فلا يرون مظاهر الطبيعة الخلابة التي أبدعها وسخرها لهم بارىء الكون. ولكن «المدينة» من جهة أخرى تمثل الوفرة في المأكل والملبس وكثيراً من الأشياء الأخرى التي يفتقدها في خيمته المغروسة في قلب الصحراء. لقد أدرك أن «المدينة» تسيطر على حياته أراد أم لم يرد، وهو سيربح كثيراً إن تعامل رأساً مع تجّار الماشية وقطع الطريق على السماسرة والمستغلين.

لقد استطاع إبراهيم الناصر أن يصور هذا الصراع العنيف في نفس البدوي الساذج، ولكنه رق له فآثر له الحرية وأنجاه من براثن المدينة. ويبدو أن المؤلف قد كتب هذه القصة خلال فترة الخمسينات، حينما كان الصراع لايزال على أشده بين «المدينة» و «القرية» أو بين الحضارة والبداوة، ولكننا نرى هذا الصراع يخف تدريجيًا في قصته «خيبة أمل» ــ وهي من مجموعته القصصية الثانية (أرض بلا مطر) التي نشرها سنة ١٣٨٦ هـ (١٩٦٧ م). إن البدوي هنا يخوض التجربة بشجاعة، ويجابه حياة المدينة بخيرها وشرها، لأنه لابد أن يعمل و يعيش، ويجمع مهر حبيبته التي خلفها وراءه في القرية تنتظر عودته:

«ثمانية أعوام.. يالها من زمن وتاريخ غيّر الكثير من أفكاره بل وقلبها رأساً على عقب. حقيقة انه عانى الكثير وتزود بتجارب صقلته وجعلته يحس فعلاً بطعم الحياة حينما يقذف الانسان بنفسه إلى معتركها يصارع و يكافح ليعيش الحياة بكل زخمها ومعاناتها..

عالم جديد لم يكن يحلم بتصوره، بل من ذا يصدقه ــ في بلدته المتكلسة على نفسها وأشخاصها ــ لو قصّ عليهم نتفاً من الاعاجيب التي فتح عينيه فجأة على مداهمتها له... من ذا يصدق أن الابنية تساوق ــ هناك ــ في تطاولها وشموخها ذوائب النجوم، وتكاد قممها تناطح أكباد الغيوم، وتستقبل الدنف على كفيها المبسوطتين باسترخاء تحت القبة اللازوردية القريبة منها؟ وهل ثمة من مأفون سيستمع له إن حدثه عن اللحوم المعلبة والخضار المجففة..» الخ(٤٦).

إن البدوي في قصة «شبح المدينة» يحتقر المدينة و يشبّه بيوتها السامقة بالتلال الآجرية، ذلك لأنه ينظر إليها من بعيد ويخافها، اما القروي في قصة «خيبة أمل» فانه يتعاطف معها، لانه ينظر إليها من الداخل نظرة المكتشف المتأمل الذي يجد لذة في التجربة والمعاناة. إن الحياة ليست خيرا محضاً ولا شراً محضا، بل هي مزيج متكافىء من كليهما. وهروب البدوي من المدينة هو هروب من الشر الذي يراه كامناً يتربص له خلف أسوارها وأضوائها ــ هروب سلبي لا يتقدم خطوة واحدة بالحياة الانسانية. أما القروي ــ ولعله لا يقل خوفا ومحافظة على مثل القرية عن ذلك البدوي المتعجرف ــ فهو يمثل الايجابية في استعداده الذهني للتعلّم والفهم واستيعاب الجديد وتصحيح المثل القديمة التي لم تعد ملائمة لروح العصر. لذلك، فنحن نرى قريته تتضاءل أمام عينيه وهو يعود إليها بعد طول اغتراب، رغم ما يحتفظ لها في صدره من صور عاطفية وذكريات:

«بدا الطريق أمامه طويلاً مملاً ومتعرجاً تملأه مئات الأخاديد، وتنداح في وسطه أفواه الكهوف المتصدعة بفعل الأمطار التي طالما اكتسحت في سيرها الهادر جدران المنازل الطينية وقد بلاها القدم وجردتها تقلبات الأجواء من روائها ومظهرها الذى بدا كالحاً مغبرًا تنفر من مرآه النفس»(٤٧).

ولكن تطور الحياة في مدن المملكة لم يتم، بطبيعة الحال، دون أن يصحبه صدام مستمر بين القديم والجديد. وهو صدام يتخذ مظاهر وأشكالاً متعددة، لعل أهونها ما كان منحصراً في الجوانب المادية البحته. فقصة إبراهيم الناصر: «حصان ابليس»، في مجموعة (غدير البنات) تحكى عن موظف كهل موزع معاملات يأبى استخدام الدراجة، مما يفوت عليه فرص الترقية والمنافسة مع زملائه الشبّان. وقصته «المسافر» تصور انساناً يتشاءم من المخترعات الحديثة و يرى أنها قد دمرت طمأنينة الانسان وعجلّت بأجله. وكذلك «حال الدنيا»، وهي قصة جيدة، تروى على لسان أحد حفّارى القبور من سكان «شلّقه» ــ احدى حارات الرياض القديمة ــ يشكو فيها سرعة التطور وما أصاب مهنته من كساد. (مجموعة: غدير البنات).

أما الصدام الحقيقي بين القديم والجديد فهو ما مسّ القيم الاجتماعية والعلاقات الأسرية والمبادىء والأفكار. ولاشك أن هذه جميعها قد تأثرت تأثرًا كبيراً بالنمو الاقتصادي للبلاد، وارتفاع مستوى دخل الفرد، كما تأثرت بانتشار التعليم وازدياد الوعي والاحتكاك المستمر بالعالم الخارجي. لقد تغيّر انسان المدينة، فلم يعد ذلك الانسان الطيب الخجول المتواضع صاحب النخوة والشهامة، انسان السباعي، بل غدا انساناً ماديا أنانيا يجرى وراء مصالحه الشخصية، وأحيانا وراء شهواته. إن «متروك» ــ في مجموعة عبد الرحمن الشاعر: «عرق وطن» ــ الرجل القروى

المريض الفقير الذى يفد إلى المدينة للعلاج، ثم يموت على الرصيف، وحيدا جائعاً مريضاً، تحت احدى العمارات الشاهقة، إنما هو مثال حى على قسوة المدينة وتحجّر العواطف الانسانية — وما كان هذا ليحدث في حارة السباعى أو مجتمع القرية بوجه عام:

«والحقيقة أنه [متروك] عاين في هذه الأيام الثلاثة مالم يكن يتوقعه... و يده تمتد تسأل (يارب ياكريم). كان غالب من تمتد إليهم يده يزورون عنه باشمئزاز وأنفة — الله يعطيك — ثم يبصقون في اثره، كأنما هو كلب أجرب يقرفهم منظره. ويحس هو لهذا ثورة تمزق أعصابه وتهلهل إيمانه بالبشر — كل البشر — الذين توسّم فيهم الرحمة والشفقة وحسبهم (رجالاً) كبني قومه تثور حميتهم ونخوتهم لوضعه السيء .. ثورة تمكنت من زوايا قلبه حتى أضحى يضايقه النظر إليهم، وخيل إليه أنهم غير بشر حقا، بل مجرد أشباح مسعورة يلهبها الجشع و يطوبها الطمع — جن شياطين — تتعوذ بالله منهم الانسانية»(٤٨).

ولابراهيم الناصر قصة طريفة، تعبرعن قسوة المدينة أو تغير انسانها على الاصح سماها: «الشتاء» — وهي عن العاصفة الثلجية التى اجتاحت مدينة الرياض قبل سنوات، و بطلها قط جائع مقرور، يلوذ بامرأة فقيرة تقتعد الرصيف، يستدفىء باحضانها. وفي الصباح يكتشف الناس موت المرأة وتجمد أطرافها من الصقيع، وعلى حجرها يرقد طفلها الصغير الذى يرفس برجليه و يصيح جائعًا، يلوذ به ذلك القط الذكى الباحث عن الدفء والأمان. (مجموعة: غدير البنات).

إن غربة الانسان في المدينة من الموضوعات المهمة التى تناولها الأدب العربى المعاصر، وسنرى أن القصة الجديدة في أدبنا المحلى قد صورت هذه الغربة أيضاً لا في جانبها الاجتماعي أو الطبقى فحسب، بل في جانبيها الفكرى والعاطفى.

واحتلت «المرأة» موقعًا مهماً في القصة السعودية المعاصرة — المرأة الأم، والمرأة الزوجة، والمرأة الحبيبة، وأخيرًا المرأة العاملة، كانت عند السباعى مثالاً للخمول والغباء والجهل، ولكنه كان يحلم بها، منذ وقت بعيد، مثقفة قوية، نيرة الذهن، مستقلة الرأى والشخصية. هكذا كانت بطلته في رواية «فكرة» وفي كتابه «مطوفون وحجّاج» . لقد تحققت أحلام السباعى في المرأة الجامعية المثقفة، بعد انتشار التعليم و بروز المرأة، في حدود التقاليد، عضوا عاملاً في المجتمع. ولكن لا يزال للمرأة الكثير من القضايا، بعضها مزمن، و بعضها قد برز نتيجة للتحول الاجتماعى الذى تحدثنا عنه. ومن مشاكلها المزمنة ارغامها على الزواج ممن لا تحب الاقتران به، أو ممن يكبرها كثيرًا في السن، ومنها قسوة الزوج أو استهتاره، أو زواجه من أخرى دون سبب معقول الخ.

وفي قصة محمود عيسي المشهدى «امرأة للبيع» تَروى فتاة في السادسة عشرة من عمرها ماتحسه من آلام وهى تزفّ إلى رجل في عمر أبيها، وتقول عن ليلة عرسها: «... لم تكن تلك الليلة بالنسبة لى — أنا العروس — إلا ليلة تنفيذ حكم الاعدام علىّ.. على قلبى وشبابى — ولم تكن تلك الأضواء والدفوف والزغار يد غير الطقوس الأخيرة التى راحت تشيعنى إلى ذلك الطريق الطويل.. طريق الدموع، طريق النهاية، طريق الضياع»(٤٩).

ونحن لانجد في قصة المشهدى، رغم بساطتها وجمال أسلوبها، ذلك الصدق أو العمق الذي نجده في قصة نجاة خيّاط: «ستشرق الشمس يوما»، وهي تصور الموضوع نفسه، وتعبر عن ضيق المرأة بحياتها الزوجية الكئيبة، المجبرة عليها، والتى يتم فيها اختيار الزوج دون أدنى رغبة من الفتاة، صاحبة العلاقة. وتعمد الكاتبة إلى الرمز في جعلها الزوج مجرد دود كريه يقتات على جسد زوجته الشهى الدافئ: «... زوج لا أدرى أسميه زوجاً أم أسميه دوداً، يزحف في ظلام قبرى ليأكل من جسدى في نهم. و بيت باهت مترب الجوانب، كل مافيه يوحى بحياة القرون السابقة التى كان طابعها البؤس والتأخر والشقاء» (٥٠) لقد ربطت الكاتبة بمهارة بين البيت المتداعى ذى «الشّيش» المغبر الحواشى والسقف الملىء بالحشرات والأثاث المهترىء الممزق و بين حياتها المظلمة البائسة — إن الزوج جزء من هذه التركة القديمة التى كتب عليها أن تعيش إلى الأبد بين أنقاضها. ولكن بطلة القصة لا تستكين لمصيرها، بل تثورعليه في تصميم وعنف. إنها تحلم دائمًا بشروق الشمس — وشروق الشمس رمز آخر للخلاص وللضوء الذى سيبدد حياتها المظلمة. وقد أشرقت الشمس فعلاً عندما استدرجت الدود النهم ذات ليلة إلى الشيش الهرم، وانزلقت من بين يديه، فاذا بثلاثتهم يسقطون على الرصيف: الزوج والزوجة والشيش. مات الدود، ونقلت هي إلى المستشفي، مثخنة بجروحها، ولكنه كان يوم ميلادها الحقيقي:

«أماه ... إنه يوم الشمس... لقد أشرقت الشمس التى وعدتنى بها، إن فجرها رائع اللون، عطرى الأنفاس... وكل من سألنى بعد ذلك اليوم متى كان يوم ميلادك؟ أجبت باقتناع عميق: يوم أشرقت الشمس..»(٥١). إن قصة «ستشرق الشمس يومًا» خيرمافي مجموعة نجاة خياط.

وموضوعات القصة القصيرة كثيرة لا تنتهى، وقد تناولت القصة السعودية القصيرة العديد منها، فالى جانب ماذكرناه نرى

مشاكل العمال ومشاكل الشباب ومشاكل الزواج بالأجنبيات أو الارتباط بهن في علاقات عاطفية، كما نرى بعض القضايا العربية، وأهمها قضية فلسطين. ولكن الموضوع في العمل الابداعي لا أهمية له، إن لم يدعم بالمعالجة الفنية، بل نستطيع أن نقول إن الفكرة لا تكتسب أهميتها الا من خلال المعالجة. ولا تخلو أقاصيص من سميناهم بـ «الواقعيين» من بعض الاضطراب الناشيء من تحمسهم أحيانا لبعض القضايا الاجتماعية، مما جعلهم ينفعلون في بعض المواضع و يغلبون جانب الفكرة على جانب البناء والأسلوب.

وقد اتخذت القصة قالب المقالة الصحفية في مجموعات: لقمان يونس «من مكة مع التحيات»، ومحمد بن أحمد النفيسة «لمحات من الواقع»، وأمين عبد المجيد «الأعزب الفقير»، ومحمد طاهر فلمبان «عواطف وعواصف». وهذه جميعها لا ينطبق عليها مصطلح «القصة القصيرة» ولا «الصورة القصصية». و بعضها جنح إلى رداءة البناء رداءة اللغة والأسلوب.

وتتخذ أقاصيص غالب حمزة أبي الفرج، في مجموعتيه: «البيت الكبير» و «ذكريات لا تنسى»، قالب الذكريات فتحكى بضمير المتكلم — ومعظمها تدور حوادثها في المدينة المنورة — مسقط رأس الكاتب —. وأبو الفرج على الرغم من لغته الجيدة، إلا أن قصصه تفتقر إلى التركيز والايحاء. فمعظمها مسطحة، تعكس حوادثها الترف وملل الأغنياء من حياة لا طعم لها ولا هدف. وقد لاحظ الأستاذ عبد العزيز الرفاعي على أبي الفرج «.... أنه رجل إعلام، وأن هناك وازعًا داخليًا محضا كان يلح عليه أن يرصد حركة التطور الحضاري في بلده، فقد ظل، لوقت طويل في مكان مرموق من مناصب وزارة الاعلام الرئيسية»(٥٢) والحقيقة أن هذا الجانب «الاعلامي»، الذى أشار إليه الرفاعي، قد أفسد الكثير من قصص الكاتب، فهو لم يتخلص منه إلا في القليل من أقاصيصه الجيدة، مثل «الرداء المهلهل»، و «ربما لأنها لاتحبه» و «صبى المقهى» (مجموعة. البيت الكبير).

وتشبه قصص المشهدى قصص أبي الفرج في لغتها الجيدة وأسلوبها البسيط الواضح، واعتمادها على ضمير المتكلم والتجارب الخاصة، ولكنها أقل احتفاء بالوصف التفصيلي للبيئة وأكثر موضوعية. ويختفي الحوار من قصص المشهدى، لانها تعتمد على التذكر والاستبطان النفسى أحيانا للشخصية. وهي لا تخلو من التكرار والاطناب، وتصوير المآسى العائلية تصويراً «ميلودراميا» مثيراً كقصة «الأخت الوسطى» وقصة «المعجزة». ومن أجود قصصه: «امرأة للبيع» و «الريال الفضة» و «دموع» . والأخيرة تروى على لسان طفل، وتصور فرحته بليلة العيد، وحيرته أمام موت أبيه تلك الليلة، فهو لا يكتشف الحقيقة إلا آخر الأمر، فلا يلبث أن يندفع مسرعاً إلى قبر أبيه، يبلله بالدموع.

و يظل إبراهيم الناصر في مقدمة من ذكرناهم من القصصيين «الواقعيين»، غير أن انتاجه يتفاوت من الناحية الفنية تفاوتاً كبيرًا، ففي مجموعته الأولى: (أمهاتنا والنضال) العديد من القصص المبنية على أفكار مسبقة، لا علاقة لها بالنمو الداخلى للحدث أو الشخصية في القصة. وذلك مثل الأم الوطنية المناضلة في قصته «أمهاتنا والنضال» — وهى صورة طبق الأصل لأم جوركى، وكالأطباء القساة الجشعين الذين حمل عليهم الكاتب في أكثر من قصة: «الزائفون» و «عقم»، وكالرجل الذى يقدم على الانتحار لمجرد الشك في زوجته — قصة «العذاب».

ونحن نرى هذا الافتعال في بناء الحادثة أو رسم الشخصية في بعض أقاصيص (غدير البنات)، كقصة «الصامتون» التى تصور طفلاً يسرق الدواء لأمه المريضة الفقيرة، وكقصة «الرهان» التى يفشل فيها الزوج مع امرأته الجديدة لأنه مرتبط عاطفيًا بامرأته الأولى وأولاده الخمسة. و بعض أقاصيص هذه المجموعة ليست في الحقيقة قصصًا قصيرة، مثل قصة «غدير البنات» التى لا تعدو مجرد الخبر عن مجموعة من الشباب يذهبون للنزهة و يشاهدون هناك بعض الفتيات، وقصة «صراع لا ينتهى» وهي مجرد فكرة مطروحة للنقاش عن قانون القوة والصراع في هذه الحياة وهكذا.

ومع أن هاتين المجموعتين: (أمهاتنا والنضال) و (غدير البنات) لم تفتقرا تمامًا من القصص الجيدة، مثل «الوجه الأبنوسى» و «العودة إلى الحياة» و «الشتاء»، الا أن مجموعته (أرض بلا مطر) هى، فيما أعتقد، أكثر نضجاً من المجموعتين المذكورتين واكثر تمثيلاً لفن الكاتب. إن إبراهيم الناصر يقدم معظم أقاصيصه الجيدة عن طريق «المونولوج» الداخلى الذى يصور أحاسيس الشخصية وموقفها ازاء مشكلة ما أو وضع معين، و يستمر هذا الحوار النفسي غالبا حتى آخر القصة، حيث ينتهى برمز يؤكد لنا ما سبق استشفافه من الحوادث السابقة. ففي قصة «أرض بلا مطر»، مثلاً، يعود البطل إلى عائلته الفقيرة خالى الوفاض بعد أن قضى عامًا يكدح مع العمال في وهج الصحراء. «لقد احترقت القرية الخشبية التى أودع في أحد أكشاكها الصغيرة حصيلة العام، ورجع ممزق النفس، محطم الآمال. ووقف في آخر المطاف على أنقاض القرية المحترقة «ولاشئ هناك سوى الوجوه الملطخة، بسحنها المرقطة، والأحداق ناتئة من محاجرها بسخط واهتياج».و يقول البطل: «دعوت من كل قلبى أن تمنّ السماء

علينا بالمطر، بيد أننا لم نكن في فصل الشتاء، فدعواتي تلك ستخيب حتما». وهذه العبارة الأخيرة هي لحظة التنوير التي تلخص المأساة وتنم عن اليأس، كما تربط الحالة الفردية في القصة بمشكلة جماعية أوسع ابعادًا وأكثر تعقيدا.

ومن الملاحظ أن رمز «المطر» يتكرر في قصص أخري لابراهيم الناصر ــ في «غدير البنات» و «الصامتون» و «شبح المجهول» (في مجموعة : غدير البنات)، وهو مرتبط بالجدب أو اليأس. وفي المطر حياة للأرض وتغير لها من حال إلى حال، كما أن فيه انعاشا للنفوس الظامئة إلى الربيع أو الحب والأمل ولكن «المطر» لا يعنى شيئًا كثيرًا في القصص الثلاث الأخيرة، لأنه ليس مرتبطاً بالحادثة أو الموقف النفسي للشخصية، كما هو الحال في قصته «أرض بلا مطر».

الغــــرباء :

لم تظهر، فيا أعلم، مجموعات قصصية لجيل الشبان من القصصيين قبل نكبة حزيران سنة ١٩٦٧م، بل إن معظم هذه المجموعات من نتاج السبعينات: (الخبز والصمت) لمحمد علوان ــ سنة ١٩٧٧ ــ، و (الرحيل) لحسين على حسين ــ سنة ١٩٧٨ ــ و (أحزان عشبة برية) لجار الله الحميد ــ سنة ١٩٧٩ ــ و(موت على الماء) لعبد العزيز مشرى ــ سنة ١٩٧٩ ــ .، وهناك أسماء أخرى غير هؤلاء، نشروا انتاجًا مماثلاً خلال هذه الفترة أو قبلها بقليل، ولكنهم جميعهم نشأوا في أحضان النكبة، وفتحوا عيونهم على مأساة العرب الكبرى في هذا القرن: الهزيمة والذل والتمزق ــ هزيمة الحرب وهزيمة النفس. ولم تستطع حرب اكتوبر «المجيدة» سنة ١٩٧٣ أن توقف نزيف الجرح الكبير، بل زادته اتساعًا وتمزقًا، ولا تزال النفوس تعانى حتى ملت، وأصابها الكثير من اليأس.

وفي العالم الغربي جيل غاضب يتنبأ بسقوط الحضارة وانهيار الانسان، بدأ الغضب، منذ أوائل هذا القرن، بجيمس جويس وفرجينيا ولف اللذين تشيع في كتاباتها رائحة الموت وقد وجداه ــ كما وجده إليوت وبروست ــ في كل مكان، في المعارك الحربية والسجون وأعماق الروح. ولم يختف شبح الموت في كتابات الجيل الثاني: البير كامو، والبرتو مورافيا وفوكنر وجرهام جرين، ولكن السؤال الملح عندهم هو: ماذا ينبغي أن نفعل؟ فان الحيرة والقلق والاحساس بالضياع هي أهم ما يميز انتاجهم عن الجيل الأول، فقد انهارت أمامهم جميع القيم، ولم يجد بعضهم وسيلة للخلاص من هذه الأزمة الانسانية إلا بالانتحار مشاركة لمصير أبطال قصصهم. أما الجيل الغاضب حقا فهو جيل مابعد الحرب العالمية الثانية، فلقد بلغ التدمير أقصاه، وهناك تدمير أعظم وأشمل بالأسلحة الذرية والهيدروجنية يهدد البشر جميعا بالفناء. لقد أحس هذا الجيل أيضاً بالضياع، كما أحس الجيل السابق، ولكنه بدلاً من أن يفكر في الانتحار كحل لهذه الأزمة، قام بتحطيم ماحوله، وثار على مجتمعه وتراثه. ومن هذا الجيل الغاضب: جون أوزبرن و بنتر وجاك كراوك ــ ومنهم كتاب مسرح «اللا معقول»: صمويل بيكيت و يونسكو وآداموف الخ. (٥٣).

أما في العالم العربى ــ حيث الملايين المهزومة الجاهلة الجائعة ــ فقد غضب الأدباء «العصريون» مرتين: مرة للواقع الأليم الذى يعيشونه، ومرة لغضب أوزبورن وكرواك و بكيت و يونسكو. وليس الأمر مجرد تقليد فحسب ــ كما يقول الدكتور زكى نجيب محمود ــ بل لأن كثيراً من التيارات والمذاهب الأدبية الغربية تجد صدى لها في نفوس الفنانين والأدباء العرب المحدثين، إذ هى بمثابة الحلول السريعة الجاهزة التى قد تشفى ولو لفترة مؤقته. و يقول الدكتور زكى نجيب محمود إن الحريات في العالم الغربي قد أصيبت بأزمات متلاحقة، وإن كثيراً من هذه المذاهب والتيارات الفلسفية والأدبية التى نسمع عنها إنما هي محاولة لانقاذها: «.. فنستطيع أن نقول على وجه الاجمال إن معظم تيارات الفلسفة المعاصرة والفن المعاصر والأدب المعاصر، ينصب على هذا الانقاذ، من وجودية تجعل للفرد كل السلطان على نفسه، في اتخاذه لقراراته فيما يصادفه من مواقف، إلى فن تجريدي أو تكعيبي أو سريالي يجعل للفنان الحق في أن يتحرر من الموضوع الخارجي ليكون هو صاحب الكلمة الأولى والأخيرة في تكوين العالم الفنى الذى يريد العيش فيه، إلى أدب العبث واللامعقول الذى يجعل عدة أشخاص في مسرحية واحدة يتحدثون دون أن يكون هناك ضرورة اتصال بين قائل وسامع ــ هذه وغيرها مما يملأ الكتب والصحف والمعارض والمسارح والقصص والشعر، قد انتقل إلينا نحن رجال الفكر والأدب والفن في البلاد العربية، فشاركنا فيه مشاركة من وجد فيه تعبيراً عن حالته، لكنها كذلك مشاركة من أعوزته قوة الابتكار والابداع..»(٥٤).

إن هذه السطور المقتبسة ضرورية لفهم ما أسهم به شبابنا في ميدان القصة القصيرة. فنتاجهم جزء من نتاج رصفائهم في العالم العربى ــ انعكاس لحالة التمزق والألم والهزيمة ــ، كما أنه جزء من تلك التيارات والمذاهب الأجنبية التى لايزال الأدب العربى

واقعاً تحت تأثيرها منذ الحرب العالمية الثانية حتى الوقت الحاضر.

لقد اختلفت القصة القصيرة على أيدى هؤلاء الشباب اختلافاً كبيراً عما كانت عليه عند أسلافهم من «الواقعيين». لم تعد تعنى بالبيئة المادية أو الواقع الحسى، بل باللحظات الشعورية والمواقف النفسية المتوترة. ولم تعد تهتم بالمشاكل الاجتماعية اهتماماً مباشراً، بل بما قد تعكسه هذه المشاكل من أحاسيس ذاتية غامضة، لا تبحث عن حل معين، وإن كانت تومىء إليه أحياناً. والحقيقة أنه من الصعب أن تبحث عن موضوع معين في القصة الجديدة ـ على الطريقة التقليدية ـ ذلك لأن الموضوع الحقيقي هو القاص نفسه الذى اقتربت لغته من لغة الشعر، والذى يرى العالم الخارجي من خلال تأملاته وأحلامه وأفكاره التى لا تنتظم منطقيًا في اتجاه محدد، وإن كانت تتجمع آخر الأمر حول بؤرة شعورية واحدة.

إن الغربة في المدينة لم تعد غربة مادية ـ غربة البدوى الجاهل أو القروى المعدم كما رأينا في أقاصيص إبراهيم الناصر وعبد الرحمن الشاعر ـ بل هي غربة الفكر وغربة الروح. لقد رسم لنا محمد علوان صورة قاتمة حزينة عن هذه الغربة، في قصة «الجدران الترابية». فالفنان يعود إلى قريته العتيقة، وليس في جعبته إلا لوحاته وفرشاته ـ غير موهبته الفنية ـ ولكن هيهات أن يعى أهل القرية شيئاً. إنهم يضحكون منه و يستهزئون: «جئت بفرشاة تحمل الزيت لترسم به وجه الحضارة.. حتى عباراتك لم نعد نفهمها». وأخيراً قادوه متهماً وأحرقوا لوحاته أمام عينيه ـ لقد أحرقوا روحه وطموحه ـ وجميع أحلامه وقالوا له: «أما الآن فقد فهمناك. أنت انسان منهزم». وفي قصة «المطلوب رأس الشاعر» تتكرر مأساة الفنان في شخص الشاعر، الذى يقف وحده في ساحة القرية حزيناً «غريب السحنة واللسان». إن أهل القرية ينكرونه ولا يعرفون مايقول أو يريد، ولكن الفنان هنا ينجح في تبليغ رسالة قبل أن تتدحرج رأسه على الأرض.

إن قصص محمد علوان تفيض بالحزن والتشاؤم، مما حدا بيحيى حقي أن يقول عنها: «هالنى مقدار القتامة التى صبتها هذه المجموعة في قلبى..»، وأن يقول أيضاً: «كم أتمنى لهذه النظرة المنصرفة كل الانصراف للداخل أن تتحول ـ ولو نصف نصف ـ إلى الخارج أيضاً، فتتجلى لها الطبيعة والناس، غير محرومة كل الحرمان من بهاء الصورة التى فطرهم الله سبحانه عليها»(٥٥).

ولكن محمد علوان لم ينفرد بهذه الظاهرة بل هي موجودة في أكثر الأقاصيص التى يكتبها رفاقه من الشباب. إن فيها مثل هذا الشعور بالغربة، والملل ورتابة الحياة وتفاهتها ـ وفيها القلق الذي يصل إلى حافة الموت. إن عبد العزيز مشرى يهدى أقاصيصه إلى «الغرباء الذين تنتحر خطواتهم على سواحل الصمت». و يقول الاستاذ على الدميني إن القصة عند المشرى «تؤكد على عذاب الذات .. إنها عذابات الفرد المسحوق من المجتمع والظروف، وهي وسيلة للتعبير والصراخ والاحتجاج على كل شيء» (٥٦).

إننا لا نخطىء بعض الملامح «الوجودية» في هذه الأقاصيص ـ «فالغربة» هي مرض الانسانية في هذا العصر ـ كما يقول كولن ولسن، وشفاؤها في الرؤية الصوفية.(٥٧) وقد تحول نجيب محفوظ في مرحلته الثانية بعد الواقعية إلى معالجة هذه الغربة و يسمي رجاء النقاش هذه المرحلة الجديدة في انتاج نجيب محفوظ بمرحلة «الواقعية الوجودية». ففي «السمان والخريف» نرى نجيب محفوظ يركز على مشكلة شعور الانسان بالغربة أو عدم الانتماء وأنه ضائع مطرود من هذا العالم. (٥٨) ولقد استخدم بعض التعبيرات المعروفة في الأدب الوجودي مثل «المنفى» و «العبث» وأن الانسان «زائد عن الحاجة في هذا العالم». ونراه يهتم أيضاً بالتصوف في «السمان والخريف» و «اللص والكلاب» كطريق للخلاص من غربة الروح وآلام الحياة.(٥٩)

ولا شك أن قصتنا القصيرة المعاصرة قد استمدت مما حولها من نماذج عربية وعالمية، كما أشرنا من قبل، ولكن الشعور بالملل أو القلق أو الاحساس بالغربة ليس وقفاً على أعمال «الوجوديين»، فقد يكون له ما يبرره في الواقع المعاش في كل زمان ومكان. و ينبغي أن نفرق بين «الوجودية» كفلسفة و «الوجودية» كاحساس عام. ومدار الأمر في القصة وفي كل عمل ابداعى، أن يكون لمثل هذه الأحاسيس والافكار ما يبرر وجودها داخل العمل الأدبى نفسه، وألا تكون مجرد طلاء خارجي لا علاقة له بالمضمون. إن أبطال عبد الله جفرى في مجموعته (الظمأ) يملأون الدنيا بصراخهم عن الملل ورتابة الحياة وعبثها وتفاهتها ـ وقد يقولون إن الموت هو الحقيقة الخالدة ـ كما في قصة «نانى» ـ وقد يصابون بالجنون أو ينتحرون ـ كما في قصة «أرملة الحب» ـ ولكننا لا نكاد نصدقهم، كما نصدق أبطال محمد علوان. إن أبطال الأول لا يصيبهم القلق إلا بعد امتلاء وخواء ذهنى، أما أبطال الثاني فهم جائعون دائماً، ولا يكفّون عن التفكير.

■ ■ ■

و بعد: فان قصة الجيل الجديد قد أثبتت رغم طفولتها ـ زمنيا ـ قدرتها على شق طريقها وفرض وجودها كفن أدبى متميز ـ ولكنه مزيج من مذاهب شتى تختلط فيه الرمزية بتيار اللاوعى والسريالية واللامعقول ـ وهي على الرغم من غموضها وعزلتها

وتشاؤمها، فقد استطاعت ــ بعض نماذجها الجيدة ــ أن تفتح آفاقاً جديدة للقصة المحلية لاعهد لها بها. ونحن، وقد شارف هذا البحث على نهايته، لم نستطع أن نبسط القول في بعض جوانبها المهمة ــ كاللغة والشكل والصورة والرمز، ولم نستطع كذلك أن ندرس من يمثلونها دراسة مفصلة، فعسى أن نعود إليها وإليهم في مرة أخرى ــ وأن نقنع هنا بالقليل الذى لا يشبع.

الهوامش

(١) قدمت هذه الدراسة، وهي بعنوان: «الرواية في الأدب السعودي الحديث»، لمؤتمر الأدباء السعوديين الأول، الذى نظمته جامعة الملك عبد العزيز في مكة المكرمة، في الفترة ما بين الأول إلى الخامس من شهر ربيع الأول سنة ١٣٩٤ هـ ــ وقد نشرت في مجلة كلية الآداب ــ جامعة الرياض (المجلد الثالث، ١٣٩٣ ــ ١٣٩٤ هـ) ص ٧ ــ ٢٥، ثم في كتاب: بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين (مطبوعات جامعة الملك عبد العزيز ــ شركة المدينة للطباعة والنشر، جده، ١٣٩٤ هـ/١٩٧٤) م٢، ص ٨٥٧ ــ ٨٧٧.

(٢) مثل: «الشياطين الحمر» و«سنوات الضياع» لغالب حزة أبو الفرج، و«عذراء المنفي» لابراهيم الناصر، و«اليد السفلى» و«فتاة من حائل» لمحمد عبده يماني، و«غداً أنسى» لأمل محمد شطا.

(٣) انظر للكاتب: معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية ــ صحيفة أم القرى (مطبوعات جامعة الرياض، ط ١، الرياض ١٩٧٤م)، ص ٤٠.

(٤) أدب الحجاز ــ أو صفحة فكرية من أدب الناشئة الحجازية شعراً ونثراً ــ جمعه ورتّبه محمد سرور الصبان (مطبعة مصر، ط ٢، القاهرة ١٣٧٨ هـ)، ص ٩٩ ــ ١٠٣.

(٥) صوت الحجاز، ع ١٨٨، س ٤ (١٣٥٤ هـ/١٩٣٥م)، ص ١

(٦) صوت الحجاز، ع ١٦٨، س ٤ (١٣٥٤ هـ/١٩٣٥م)، ص ١

(٧) صوت الحجاز، ع ١٧٤، س ٤ (١٣٥٤هـ/١٩٣٥م)، ص ٢.

(٨) صوت الحجاز، ع ٢٠٨، س ٥ (١٣٥٥ هـ/١٩٣٦ م)، ص ٤.

(٩) انظر الاعداد: ٢٢٥ ــ ٢٤٩ من صحيفة «صوت الحجاز»، س ٥ (١٣٥٥ هـ/١٩٣٦ م).

(١٠) حمار حزة شحاته (دار المريخ للنشر، ط ١، القاهرة ١٩٧٧)، ص ٥ ــ ٢٠.

(١١) انظر: الساق على الساق (دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت)، ص ٣٥٤ ــ ٣٥٨.

(١٢) الكتاب الفضي ــ المنهل في ٢٥ عاماً (١٣٥٥ ــ ١٣٧٩ هـ/١٩٣٧ ــ ١٩٦٠م)، ص ١٣٨.

(١٣) المصدر السابق، ص ١٤١.

(١٤) أحمد محمد جمال: ماذا في الحجاز، ص ٤٥.

(١٥) (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت ــ حوالى سنة ١٩٦٧م)، انظر مثلا: ص ٢٩، ٣١، ٣٢، ٤٥.

(١٦) انظر ترجمة موجزه له في العدد الخاص بتراجم وأدب وأدباء المملكة العربية السعودية المعاصرين (ج ٧، م ٢٧، رجب ١٣٨٦هـ/نوفمبر ١٩٦٦م)، ص ٩٥٦.

(١٧) انظر: الكتاب الفضي.

(١٨) انظر تحليلاً مطولاً لهذه القصة في كتاب الدكتور محمد الشامخ: النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية ــ ١٩٠٠ ــ ١٩٤٥ (مطابع نجد التجارية، ط ١، الرياض ١٩٧٥م)، ص ١٣٤ ــ ١٤١.

(١٩) عبد الله خليفة ركيبي: كتابه السابق، ص ٤.

(٢٠) عبد الحميد إبراهيم: القصة اليمنية المعاصرة (دار العودة، ط ١، بيروت ١٩٧٧)، ص ٣٦.

(٢١) مختار عجوبة: نماذج من القصة القصيرة السودانية (دار التأليف والترجمة والنشر، ط ١، الخرطوم ١٩٧٢م)، (المقدمة) ص ٥ ــ ٦.

(٢٢) الدكتور على جواد الطاهر: في القصص العراقى المعاصر (دار المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٧) (المقدمة) ص ٥.

(٢٣) الدكتور محمد الشامخ: كتابه السابق، ص ١٤٢.

(٢٤) والأذن تعشق (سلسلة الأضواء، دار ممفيس للطباعة، ط ١، القاهرة ١٩٥٨)، «الاهداء»، ص ١٥.

(٢٥) الخُبْثة (دار الطباعة المحمدية، القاهرة، د.ت.)، «اهداء»، ص ٥.

(٢٦) في وادى عبقر ــ وقصص أخرى (مطابع الرياض، ط ١، الرياض ١٩٥٥م)، ص ١.

(٢٧) الأستاذ حميد (مطابع الرياض، ط ١، الرياض ١٩٥٨م)، ص ١١٢.

(٢٨) في وادى عبقر، ص ١٦.

(٢٩) أنات الساقية (دار المعارف ــ سلسلة «اقرأ» ــ ط ١، القاهرة ١٩٥٦)، ص ١٢.

(٣٠) انظر عن بداية الواقعية العربية في فن القصة: يحيى حقى: فجر القصة المصرية، عيسى عبيد: احسان هانم (المقدمة)، شحاته عبيد: درس مؤلم (المقدمة)، الدكتور عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر.

(٣١) انظر للكاتب: معجم المصادر الصحفية، ص ٣٥، «معالم التجديد في الأدب السعودى بين الحربين»، مجلة الداره، م٢ (١٩٧٦م).

(٣٢) حمار حزة شحاته، ص ٤٠.

(٣٣) أحمد قنديل: الجبل الذى صار سهلا (الكتاب العربى السعودى ــ تهامة، ط ١، جده ١٩٨٠م) المقدمة، ص ١٥.

(٣٤) أحمد قنديل: «مهمتنا الصحفية»، صوت الحجاز، ع ٢٥٠، س ٦ (١٣٥٦هـ/١٩٣٧م) ص ١

(٣٥) أحمد قنديل: «مهمة الأدب في بلادنا»، صوت الحجاز، ع ٢٦٠، س ٦ (١٣٥٦ ــ ١٩٣٧م)، ص ١

(٣٦) صوت الحجاز، ع ٢٤٨، س ٦ (١٣٥٦ هـ/١٩٣٧م)، ص ٢.

(٣٧) الجبل الذى صار سهلا، ص ١٥.

(٣٨) انظر قصة «صبى السلتانى» في مجموعة السباعى: «خالتى كدرجان» (الكتاب العربى السعودى ــ تهامة، ط ٢، جده ١٩٨٠م)، ص ٢٣.

(٣٩) مطوفون وحجاج (مطابع دار الكتاب العربى، ط ١، القاهرة ١٣٧٣ هـ)، ص ٥.

(٤٠) احسان هانم (الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤)، المقدمة، ص ب، ج، د

(٤١) خالتى كدرجان، ص ٣٧

(٤٢) المصدر السابق، ص ٥٢

(٤٣) المصدر السابق، ص ٥٤

(٤٤) المصدر السابق، ص ١٤

(٤٥) خالتى كدرجان، ص ١٠٩.

(٤٦) أرض بلا مطر (الدار السعودية للنشر، ط ١، جدة ١٩٦٧م)، ص ٣٩ ــ ٤٠.

(٤٧) المصدر السابق، ص ٣٥.

(٤٨) عبد الرحمن الشاعر: عرق وطين (مطابع الرياض، ط ١، الرياض، د.ت)، ص ٦٥

(٤٩) الحب لا يكفي (مطابع المطوع، ط ١، الدمام، ١٩٧٢م)، ص ٩٧

(٥٠) مخاض الصمت (مطابع دار الكشاف، ط ١، بيروت، د.ت)، ص ٦٧

(٥١) مخاض الصمت، ص ٧٣.

(٥٢) غالب حزة أبو الفرج: ذكريات لا تنسى (المكتبة الصغيرة، مطابع الروضة، ط ١ ١٩٧٨)، المقدمة، ص ٤.

(٥٣) د. محمود السمرة: أدباء الجيل الغاضب (منشورات مكتبة عمان، ط ١، عمان ١٩٧٠) ٥ ــ ١١

(٥٤) د. زكى نجيب محمود: تجديد الفكر العربى (دار الشروق، ط ١، بيروت ١٩٧١م ٧٨.

(٥٥) محمد علوان: الخبز والصمت (دار المريخ، ط ١، القاهرة ١٩٧٧)، التقديم، ص ١٥.

(٥٦) عبد العزيز مشرى: موت على الماء (النادى الأدبى بالرياض، ط ١، ١٩٧٩)، المقدمة ص ٧.

(٥٧) انظر جلال المشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ص ٦٢

(٥٨) رجاء النقاش: أدباء معاصرون، ص ١٦٨.

(٥٩) المصدر السابق ص ١٧٣.

روايات **إبراهيم الناصر**

بين رفض الواقع ومتاهة الحلول

١

صالح الطعمة



● دكتوراه في الأدب العربي، عمل في التدريس في عدد من الجامعات العربية والأمريكية، يعمل حالياً أستاذاً للعربية والأدب المقارن في جامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية، له مؤلفات وأبحاث منشورة بالعربية والانجليزية.

يقف الأستاذ إبراهيم الناصر في طليعة القصاصين السعوديين من حيث النضج الفني والمنحى القصصي فقد أصدر منذ ظهور مجموعة قصصه الأولى **أمهاتنا والنضال** (١٣٨٠/١٩٦٠؟) ثلاث روايات **ثقب في رداء الليل** (١٣٨١/١٩٦١؟) و **سفينة الموتى** (١٣٨٩/١٩٦٩) و **عذراء المنفى** (١٣٩٨/١٩٧٨) ومجموعتين أخريين من القصص **أرض بلا مطر** (١٣٨٦/١٩٦٧) و **غدير البنات** (١٣٩٧/١٩٧٧).

ولعل أهم ما يتسم به نتاجه منحاه الواقعي الانتقادي في تناول موضوعاته وتصوير بيئته وشخوصه، وقد لاحظ واقعيته عدد من المعنيين بالنتاج السعودي كمعالي الأستاذ حسن بن عبد الله آل الشيخ الذي قال عنه: «ألمح فيما يكتب الواقعية والتركيز»(١) أو الدكتور منصور الحازمي الذي اعتبر معايشة الواقع والاحتجاج عليه من الملامح البارزة في روايات الناصر (٢)، أو الدكتور بكري شيخ أمين الذي أشار إلى نجاحه في رسم البيئة المحلية (٣).

والمنحى الواقعي بطبيعته يهدف إلى الاصلاح بالكشف عما يعانيه المجتمع من مشكلات وأزمات وتسجيل ما يشغل بال الشخوص القصصية من هموم أو أفكار خلال فترة زمنية معينة. وقد تميّز عند الناصر بتأكيده الصراع الحاد بين الجيل الجديد وما يواجهه من سلبيات الواقع، وما يتسم به هذا الجيل من إصرار على رفض المفاهيم أو التقاليد التي تشلّ حيويته بالرغم مما يلقاه من عقبات أو يعانيه من خيبة. فالشخوص الرئيسة في روايات الناصر الثلاث التي أشرنا إليها تكاد تكرر نمطاً مطرداً من السلوك يبدأ بالشك فيما ورثته من مفاهيم تعتبر مسؤولة عن تخلف المجتمع، والتمرّد عليها والتماس الحلول الداعية إلى قيم ومبادىء جديدة وينتهي عادة بالخيبة ولكن دون أن تفقد الشخوص ـــ إلا نادراً ـــ

إصرارها على رفض الواقع وأملها في إمكان الإصلاح أو التغيير.

وتمثل الروايات الثلاث حقباً تاريخية مختلفة تمتد من نهاية الثلاثينات إلى مطلع الستينات وتدور حوادثها في بيئات متباينة، فالأولى **ثقب في رداء الليل** تمتد من نهاية الثلاثينات إلى أواخر الحرب العالمية الثانية ومدارها بلد عربي مجاور (أغلب الظن العراق) والثانية **سفينة الموتى** تقع في أواسط الخمسينات في إطار مستشفي حكومي في مدينة الرياض، والثالثة **عذراء المنفي** تتخذ — كما يبدو — من مدينة جدة وأوائل الستينات مسرحاً لها. ونلاحظ أن هناك صلة واضحة بين الروايتين الأولى والثانية لأنها تمثلان جوانب متصلة من حياة بطلها (عيسى) في مرحلتين يمكن اعتبار الأولى المرحلة النظرية لصراع (عيسى) مع واقعه كطالب يستكشف خلالها الرؤية التي تعينه على تغييره، بينما تمثل **سفينة الموتى** مرحلة تطبيقية يسعى فيها البطل كموظف إلى الأخذ عملياً بما توصل إليه من أفكار وحلول.

اتخذ عزوفه أول الأمر طابعاً روحياً رومانسياً يشده إلى الطبيعة والسماء و «الاستغراق في استجلاء عجائب هذا الكون وخالقه العظيم»(ص ٥٣) ولكنه لم يدم طويلاً بل تحول تدريجياً إلى التأمل في خلق الله وشؤونهم، واتخاذ مواقف تخالف العرف أو تتسم بالتمرد سواء في علاقة البطل — أو من يمثل من أبناء جيله — بجيل الآباء، أم في موقفه من المرأة أو النظام السياسي (في البلد المجاور).

٢

تقع رواية **ثقب في رداء الليل** — وهي أطول روايات الناصر وأكثرها تعقيداً — في «٣١٤» صفحة وتتكون من حيث البناء من قسمين يضّم الأول منها خمسة عشر فصلاً والثاني ثلاثة عشر فصلاً، وتتتبع زمنياً تكوين البطل منذ التحاقه بالكتّاب ودراسته فيه عامين حتى مرحلة الدراسة الثانوية وقراره بالعودة إلى وطنه الأصلي قبل أن يكمل دراسته وهو في الثامنة عشرة أو يزيد عن ذلك قليلاً. وقد استطاع الناصر أن يعكس خلالها — بشيء من التفصيل — الجو العام الذي ساد البيئة بسبب الحرب وآثارها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية غير أنّه كان أكثر اهتماماً بتتبع ملامح التمزق الذي عاشه (عيسى) وزملاؤه من أبناء الفئة المغتربة (من نجد أو الحجاز) على صعيدين: صعيد الصراع الفردي مع قيم الآباء وتقاليدهم، والصراع الوطني في وجه الاحتلال الأجنبي والجهاز الحاكم الذي يرتبط به. وأول ما نلاحظه أن (عيسى) يصطدم بعقلية أبيه التاجر و يكتشف قيماً وعادات جديدة تتناقض وما نشأ عليه في البيت والكتّاب متأثراً بالأجواء الخارجية التي يعيش فيها وبما يطلع عليه من مصادر العلم والثقافة التي تسهم في تكوين حساسيته المفرطة وشعوره الطافح بالغربة عما حوله، مما جعله يعزف عن نمط الحياة التي يريدها له أبوه، و يثير الشكوك فيما ورثه أو يلاحظه من أفكار وعادات. وقد

وأما من حيث العلاقة بين الجيل الجديد والجيل القديم فأحداث الرواية أو الأفكار التي تدور في أذهان عدد من الشخوص — بينها (عيسى) — تصور الأب مستبداً لا يعرف غير انزال العقوبة الجسدية بأبنائه، أو السخرية بأفكارهم عاجزاً عن تفهم مطامحهم وشعورهم، وقد تبلغ به القسوة حداً يدفعه إلى طرد أبنائه أو يدفع الأبناء إلى الهروب من البيت ناقمين. وإذا كان (عيسى) قد استطاع أن يحافظ على علاقته بأبيه رغم ما شابها من أزمات وتوتّر فإن هناك شخوصاً ثانوية لجأت إلى الهرب للتحرر من سلطة ذويها وقد تطرق (عيسى) إلى تجاربها بشيّ واضح من التفهم والتعاطف. فهو مثلاً يُشير إلى حادثة هروب فتاة مع رجل تزوجته موحياً بأنها لم تكن تقدم على ذلك «**لو وجدت من ذويها تفهماً وتجاوباً لاحاسيسها ومشاعرها**» (١٥٩) ملقياً اللوم على أسلوب حياتهم غير الواقعي و «**ونهجهم المترسب كجرثومة السرطان منذ أقدم العصور تنخر في أحشاء مجتمعهم دون أن يتفهموا خير طريق لمعالجتها**» (١٦٠). وقصته القصيرة «ثقب في رداء الليل» التي كتبها لاحدى مسابقات مدرسته (١٧١ — ١٨٠) تعكس حالة أخرى متطرفة — لا تخلو من مبالغة — من حالات تمرد الجيل الجديد على آبائهم، أو محاولتهم أن يخطوا قدرهم بأيديهم مستقلين كما يقول عيسى، فهي تروي مغامرة ثلاثة

أحداث للهروب من طغيان ذويهم «**وفي قلب كل منهم أمل كبير في أن يخط بيده قدر نفسه**» (**١٦٦**) الأول ضحية أبيه الذي اعتاد أن يطرد أبناءه حين يتجاوزون الرابعة عشرة من عمرهم لأنه مثقل بأعباء أربع زوجات وعدد من الأطفال لا يستطيع أن يقوم بأودهم (١٧٧)، فيهرب موجهاً إلى أبيه رسالة تتجاوز الحدود في قسوتها. والثاني ضحية أبيه التاجر الذي يحول دون مواصلته الدراسة فيهرب أملاً في أن يعود وقد أصبح دكتوراً، أما الشخص الثالث فهو راوي القصة وقد هرب منقطعاً عن دراسته لسبب عاطفي ليكتسب وُدّ معشوقته بالتدليل على أنه ليس صبياً صغيراً. ومما لاشك فيه أن (عيسى) باختياره نماذج كهذه من الأبناء المتمردين لا يهدف إلى التعاطف فحسب بل يستعملها أقنعةً لمشاعره أو أفكاره ووسيلة لإبراز الجوانب السلبية في التقاليد الموروثة كالزواج المفروض، وتعدد الزوجات، والتحكّم بمصائر الأبناء من غير مراعاة لحقوقهم وآمالهم، و يبدو أنه لا يهمّه نجاح الخطط أو روح المغامرة التي يقدم عليها الأبناء قدر ما يهمّه منها التأكيد على أسبابها المشروعة.

وتمثل العلاقة بين البطل والمرأة محوراً أساسياً في الرواية، فهو يتعرف على ابنة جارهم «مفيدة» و يلجأ إلى طرق مختلفة للالتقاء بها وتبادل عواطف الحب معها في السرّ تعبث به هواجس القلق والخوف مما قد يعانيه إن اكتشف أمره، ثم يجد في صديقه فؤاد — وهو أخوها — من يتفهم مشاعره نحوها فتتوطد الصلة بينهما حتى تطغى على حياته طغياناً عاطفياً يربك دراسته و يؤدي إلى رسوبه في الامتحانات (٨٩) وبالرغم من أنه يحاول أن يجد مبررات عقلية وخلقية لسلوكه أو سلوك المرأة في إطار العلاقات بين الجنسين نجده يتخذ موقفاً مغايراً عندما يفكر في أمر شقيقته، أو ظهور الفتيات في بلاده بالشكل الذي يراه في البلد المجاور «**تا لله لو كان لدينا مثلهن في بلادنا لاحرقنا هن حرقاً وحاشا أن تطأ أرضنا أمثالهن**» (**١٤٣**).

إن هذا الموقف غير المطرد من المرأة سمة بارزة من سمات المرحلة الانتقالية القلقة التي يعانيها الشخص المثقف في الرواية العربية عامة فهو من ناحية يريد التحرر من القيم الموروثة و يبرر لنفسه — وللمرأة — الأخذ بما يُعجب به من القيم أو الأفكار الجديدة، ولكنه من ناحية أخرى لا يملك من الوعي الشامل لطبيعة مجتمعه وتقاليده ما يكفل له إيجابية الحلول أو الاطّراد في مسعاه نحو التغيير المنشود فيضطر إلى التظاهر بالحرص على التقاليد أو الخضوع لها عندما يواجه قراراً يمسّ مسؤوليته أو سمعته العائلية. فعيسى مثلاً يرى في الفتاة التي اختارت زوجها برغم معارضة أهلها «**مثلاً حياً على النهج التمردي على أسلوب الحياة الذي ألفوه**» (١٦٠ — ١٦١) و يبارك لها رفضها «**أن تكون دمية تحركها الأيدي من الخارج دون أن يلتفت أحد إلى ما يعتمل في أحاسيسها أو يكلف نفسه عناء سؤالها فيما إذا كانت راغبة في أن يصنعوا هم لها مستقبلها أولا ..**» (١٦١) ولكنه بالرغم من هذا المنطق المقنع يحس بـ«**ركام الاغلال التي عاشها عقله**» عندما يتصور شقيقته تقدم على عمل كالذي فعلته تلك الفتاة متسائلاً «**أفتراه يقنع نفسه بهذا المنطق فيقف إلى جانبها يدافع عن تصرفها أو يقره على الاقل بينه وبين نفسه؟**» (١٦٢) مما يوحي بلون من الازدواجية في القيم وتطبيق المعايير

٣

إن هذا النموذج من الموقف المتردد يتبلور بالتفصيل، و يبرز بوضوح في رواية أخرى لابراهيم الناصر: **عذراء المنفى** حيث يبدو بطلها «زاهر» من أشد المتحمسين عن حقوق المرأة والناقين على التقاليد التي تعزلها عن الرجل والداعين إلى مشاركتها في الحياة العامة غير أنه سرعان ما يتراجع منقلباً على أفكاره المتحررة عندما تصارحه زوجته «بثينة» — في اليوم الثالث بعد الزفاف — عن الحرية التي كانت تتمتع بها أثناء دراستها في الخارج، فيسيء الظن بها لمجرّد خروجها عن القالب الاجتماعي المرسوم لها والذي كان موضع انتقاداته من قبل، أو لمشاركتها البريئة في الحياة العامة وتؤدي شكوكه إلى قرار بثينة بحمله على طلاقها خشية من أن تظل سجينة الشك والغيرة. وقد شاء الناصر أن يعكس في خاتمة هذه الرواية وجهين من موقف الصراع مع القيم: وجهاً يختلّ توازنه عند المواجهة المباشرة و يُمثّله موقف (زاهر) المهزوز، وآخر يوحي بالصمود متمثلاً بموقف (بثينة). وفي الحقيقة تظهر (بثينة) من خلال أفكارها وخواطرها أكثر وعياً وتفهماً

لمتطلبات الحياة الجديدة التي تتطلع إليها كفتاة مثقفة، وأرسخ إيماناً بما تدعو إليه وأشد إصراراً على المضي في السبيل الذي اختارته لنفسها وللمرأة في وطنها. فهي تدرك جيداً أن أمامها تركة قرون من التقاليد تحدّ من حريتها في تقرير مصيرها ومستقبلها، وأن مواجهتها لها لا تكون إيجابية مثمرة ما لم تكن نابعة عن إيمان صادق بضرورة تغييرها، واستعداد لتحمل المسؤولية بشجاعة وتضحية وهي صفات لا تتوافر ــ كما يبدو ــ في شخصية (زاهر) كما يدل على ذلك ما دار في ذهنها أو صرحت به من أفكار في الأيام الأولى من زواجها.

٥ «مستحيل أن نتمكن من عبور البحر نكافح الأمواج ونحتمل وحشية الحيوانات المفترسة إن لم تتحد قوانا وتتضافر..» (١٠٥)

***«الأغلال تكبّلنا من الداخل مها تظاهرنا بالتحرر من نيرها. الرواسب لم تذهب عبثاً. إنها في القاع مازالت ترصّد انجرافنا عن مثلنا... إنها أقوى منّا متى أصبحت طبيعة فينا» (١٠٥).**

***« إنه (أي زاهر) يهرب من المسؤولية ولا يريد أن يقاسمني أعباء حريتي كإنسانة وفتاة» (١٢٤).**

*** «ليس من الجور أن نطالب المثقف بأن يواجه تراكمات الأجيال بشجاعة ورجولة بعد أن استوعب في ضميره العلل التي زحفت عبر مئات السنين لتقف سداً منيعاً دون انطلاقة إنساننا» (١١٦).**

***« فهل كتب على آمالنا أن تنتهي عند الزواج ثم مشاكل البيت والأولاد؟ إنني أرفض هذه النتيجة ففي الحياة متسع لممارسة جميع النشاطات الإنسانية ولن أتردد عن التضحية في سبيل أن يكون لوجودي قيمة في الحياة» (١٢١)**

وإزاء هذه الأفكار وأمثالها مما تبوح به بثينة في المرحلة الأخيرة من الرواية لا يجد زاهر غير الاعتراف بعجزه عن مواكبة بثينة في تجاوزها حدود التقاليد أو التحرر من أوهام الطفولة والمراهقة (١١٦) مردداً في قرارة نفسه ما يوحي بالاستسلام إلى التقاليد: **«إن الأنسان ابن بيئته التي هي جزء من قدره حتى وإن كانت تطلعاته تجاوز الحدود التي تسعى للاطباق على مصيره» (١١٦).**

وهكذا يتراجع زاهر عما كان يدعو إليه من المبادئ أو القيم الجديدة، صادقاً كان أم غير صادق في دعوته، بل يعلن كفره بالمبادئ (١٢٣). وقد يكون من أسباب هذا الموقف المتردد من المرأة «انتهازية» الشخص المثقف كما هي الحال مع زاهر وقد أشار إلى ذلك من قبل الدكتور منصور الحازمي(٤)، أو «انهزاميته» كما اتهمته بها (بثينة) (١٢٤)، ولكن السبب الأهمّ يكمن في شمولية القيم وتداخل أبعادها أو جوانبها وفي الرؤية السطحية أو الجزئية أو الحلول الفردية التي تتسلح بها هذه الشخوص في خروجها على تلك القيم والتقاليد ومما يجعلها عرضة للخيبة أنها تريد الإفادة من تجارب مجتمعات أخرى ولكن من غير تفهم واع لظروفها التاريخية ومتطلبات الأخذ بها أو اقتباسها في بيئة أخرى. ولهذا يكثر المتمردون المنهزمون لا في روايات الناصر فحسب، بل في عدد كبير من الروايات العربية الحديثة كـ **أنا أحيا و الآلهة الممسوخة** (ليلى بعلبكي) و **المهزومون** (هاني الراهب) و لقاء هناك (ثروت أباظة) و **ستة أيام و عودة الطائر إلى البحر** (حليم بركات).

٤

وإذا انتقلنا إلى البعد الاجتماعي ــ السياسي للصراع في روايات الناصر فإننا نلاحظ محاولات تتفاوت جدية وشمولية في مواجهة النظام القائم ففي رواية **ثقب في رداء الليل** نجد (اسماعيل) أبعد الشخوص نظراً وأعمقهم فكراً كما يصفه (عيسى) (٨٦)، يقود مظاهرات الطلبة في بلد عربي مجاور ضد الاحتلال والحكومة التي تستند إليه و يؤثر تأثيراً إيجابياً في زملائه من أبناء وطنه الأصلي (عيسى وعبد الله وعبد الرحمن) (٠١٦) ونفهم مما يقوله أو يقال عنه أنه ذو ثقافة واسعة أو «فيلسوف صغير» كما يسميه (عيسى) ميدانه : **«تحليل النظريات العلمية والسياسية والاجتماعية»** (١٢٦) وأنه يتجاوز في همومه عالمه الخاص إلى التفكير في مصير شعب بأسره أثناء الحرب العالمية الثانية فهو مشغول بقضية «الملايين التي تعيش هنا كالبهائم بين

قطيع من الوحوش» والتي تتطلع إلى حكومة وطنية ترعى مصالحها وتوفر لها الطعام والكساء مؤمناً باستعدادها لدفع المزيد من التضحيات من أجل حريتها وكرامتها (٢١٩) و يتميّز بوضوح رؤيته تجاه الغربيين كالألمان والأمريكان والانكليز فهم – في رأيه – لا يضمرون لشعبه سوى الشر والبغضاء، ولهذا يدعو إلى الحياد (٢٢٩) بينما يضع آخرون ثقتهم بهذا المعسكر أو ذاك يتوقعون منه خيراً للعرب أو الاسلام (٢١٥ و ٢١٨) و يبدو إلى جانب ذلك كله أكثر شخوص الرواية إطراداً وأرسخهم إيماناً فيما اختاره لنفسه من نهج يواصل كفاحه باصرار صامداً في وجه التعذيب الذي يعانيه على ايدي السلطات حتى يضطر إلى مغادرة البلاد ويحاول العودة إلى موطنه الاصلي (الحجاز) برفقة (عيسى).

أما البطل الرئيسي (عيسى) فتطول به رحلة البحث عن الهوية أو الحلول و يبقى في دوامة من همومه الشخصية ورومانسيته، ممزقاً بين بين نزعات وأفكار متضاربة يتمنى تارة أن يصبح بطلاً أسطورياً «**كأبطال حكايات جدته**» تتحدث عنه النساء باعجاب (٨٩) «**وقد أعجب من قبل ببطولات عنترة وسيف بن ذي يزن وأبي زيد الهلالي**» (٥٤)، وأخرى يثور على نفسه وأحلامه يصارع قدره و يتمرد عليه (٨٩)، محاولاً الخروج من حيرته بين ما يتلقاه في البيت من تعاليم وما يسمعه في المدرسة أو المجتمع من أفكار ويمرّ خلال فترة يحرر فيها نفسه من مفاهيم كثيرة و يواصل صراعه لتصفية بقايا تلك المفاهيم والرواسب التي تشده إليها (٩٦) منتهياً إلى الاعتقاد الجازم بأن «**العلم هو السلاح الوحيد الذي به يستطيع مجابهة أعتى القوى**» وأن «**الطريق إلى الله يقتضي قبل كل شيء تنقية النفس من أوشاب الأنانية وصقل الروح من آثار البغضاء والحسد أو الجشع**» (٩٦). ولكنه مع ذلك يظل مشغولاً بعالمه الخاص وغرامه بابنة جاره «مفيدة» حتى عندما يسقط بعض زملائه الطلاب جرحى أو قتلى في مظاهرات وطنية (٩٩ – ١٠١) أو عندما يتسع أفق ثقافته العالمية حين يكتشف هوغو وشكسبير واناتول فرانس و بلزاك وترجنيف وتولستوي وطاغور وغيرهم من رجالات الفكر في العالم (١٢٧) إذا أننا لا نلمس ما تركته أفكار هؤلاء الأدباء الإنسانية أو الإجتماعية من أثر في نفسه سوى تماديه في معاناة ما يكابده «**أبطال القصص في سوح الهوى والغرام**» (١٢٧) و يظل مأخوذاً بمغامراته العاطفية متوقعاً ما يقوله عنها زميله إسماعيل «**إن هذا عبث صبياني يؤسف له والبلاد تعيش أزمة تطحن مستقبلها**» فيأتي رد فعله سلبياً: «**ولكن ماذا يعنيه هو أبقيت الحكومة أم استقالت؟ قرأ نداء الطلبة أم لم يقرأه. إن شيئاً من ذلك لا يعنيه قط..**» (١٥٢). وفي الحقيقة يظل (عيسى) مهزوزاً حائراً نرجسي النزعة طوال الرواية فهو حتى عندما يقاد مكرهاً إلى السجن و يعذب صامداً نتيجة لاضرابات الطلبة (التي لم يشترك فيها فعلياً) و يقف موقفاً مشرفاً من تعذيب السلطات لزميله إسماعيل (٢٨٧ – ٢٩٧) لا يستطيع إلا اقحام علاقته بفتاته وهي تختلي به أو تمجد بطولته وصدقه في حبه وإيمانه بمبادئه (٢٦٢ و ٢٩٥) بل يظل تفكيره فيها شغله الشاغل حتى آخر سطر من سطور الرواية حيث يقول بعد فشله في الهروب عبر الحدود إلى وطنه الأصلي وموت أخيها برفقته «**إنه منذ الآن سيعيش حياتين في آن واحد، الأولى انتهت بموت فؤاد والأخرى تعيش في عيون حبيبته**» (٣١٤). غير إننا نستطيع أن نقول بأن شخصية (عيسى) – بالرغم مما شابها من نرجسية ورومانسية وحيرة – تملك بعض مقومات الرؤية الايجابية الواعية بما تنطوي عليه من إحساس مرهف بتخلف مجتمعه وما يسوده من مفاهيم لا تتماشى وروح العصر أو متطلبات النهوض، ونزعة إصلاحية تطمح إلى إشاعة المعرفة والعدل الاجتماعي ومراعاة حقوق المواطنين والخير العام، كما يتجلى ذلك في تغنيه بالفكر والعلم (١٥٥ و ١٦٤) أو تعاطفه مع المرأة، أو إسماعيل في نزعته الوطنية كما مرّ بنا، أو مع الطبقات المحرومة كالفلاحين الذين يعاملون معاملة الرقيق (٢٧٩ – ٢٨٤) أو في ومضات مبعثرة هنا وهناك كقوله «**إن العدل الإجتماعي هو أساس الحياة الفاضلة**» (٢٨٤) أو تأكيده على إعادة النظر في الأفكار الموروثة «**إن مشكلتنا هي أولاً وقبل كل شيء أن نستطيع جلو أفكارنا وإذابة الصدأ الذي شابها وعلق بها عبر القرون حتى أحالها إلى مستودع كبير من النفايات**» (١٦٧) وإصراره على المضي في هذا السبيل «**عليه أن يتحرر من الاقفال الصدئة التي تشده وتثقل سيره**» (٣١٤).

أما كيف السبيل إلى تحقيق ما يطمح إليه فأغلب الظنّ أنه يعتمد الحل الفردي متمثلا في سلوكه – وسلوك كل مواطن بطريقة غير مباشرة – وسيلة للاصلاح و يتجلى هذا الحل المعتمد على الذات في مواقفه الشخصية وفي تلميحاته إلى رغبته

في أن يكون صاحب قلم وقد بدت محاولاته الأولى في كتابة قصة «ثقب في رداء الليل» ذات المغزى الاصلاحي وقد صرّح بذلك عندما قال: «**إنه لن يكون تاجراً ناجحاً كأبيه أو هتّافاً في تظاهرات يحصدها الرصاص فتتفرق كما اجتمعت بدون هدف أو اتجاه .. لن يكون شيئاً من ذلك البتة... إنه يصنع نفسه صنعاً جديداً.. صنعاً يحمل معه قدره بين كفّيه**» (١٦٦) أو تساؤل فؤاد عن مدى فاعلية ما يدعو إليه عيسى باسم «**طريق الفكر المجرّد**» (١٦٨).

إن هذا الحل الفردي ذا النغمة الاصلاحية يظل ملازماً لـ (عيسى) في رواية (**سفينة الموتى**) حيث نجده موظفاً في أحد المستشفيات الحكومية في الرياض في أواسط الخمسينات وهومازال متعلقاً بذكريات الماضي تشدّه إلى (مفيدة) حبيبته الأولى (وقد تزوجت) وحادث الهروب الذي أدّى إلى موت أخيها فؤاد (٦ — ١٤). وسرعان ما نكتشف أن (عيسى) أصبح فعلاً صاحب قلم فهو يعالج كتابة القصة تستفزه رؤى اجتماعية فيصب عليها جام غضبه، و يثيره بحث فلسفي فينسج على منواله مقالاً غائم المعالم وإن كان يسجّل الارهاص الفكري الذي يعانيه (١٢ — ١٣). أي أنه مايزال يحتفظ بأفكاره الثائره على الواقع معترفاً منذ البداية بأنها «مثالية أو خيالية» تعيد إليه الاحساس بالغربة عما حوله يسأم عشرة الناس و يبغض أحاديثهم التي تسرق حريته بالهذر البليد حول اللقمة واللذة (٦)، وتجعله يُحِسّ في قرارة نفسه بعجزه عن القيام بعمل خلاق فيتصور المستشفى الذي يعمل فيه مثوى لأفكاره المتوقدة (٦) وجهوده، بعد تجربة عامين، عبثاً «**ولكن ماذا بيدي أن أفعل وأنت تأتيني بهذه المشاعر وبتلك السحنة المشمئزة منذ عامين، جئت بمحض إرادتك لتذيب أيامك معي في العدم كما تذيب حرارة الشمس تلك الشجيرات الصغيرة**» (٢٣).

إن (عيسى) في هذه المرحلة قد تخلص من بلبلة أفكاره وحيرته إلى حدٍ بعيد وظلّ يعلن عن تمسكه بما توصل إليه من قبل، بما كان يسميه «طريق الفكر» أو سلاح العلم أو ما يسميه اليوم «الوعي الذكي» طريقاً للخلاص (١٥ — ١٦) يريد منه إنتزاع الأوشاب العالقة في الجذور، ولكنه حمل معه منذ البداية بذرة سقوطه أو ما يناقض «الوعي الذكي» حين اكتسب رفضه للواقع غضباً عارماً وطابعاً تشاؤمياً يوحيان بأن الشر قد استأصل وأن «**ضمير الإنسان قد فسد منذ زمن بعيد حتّى استشرى ولم يعد في المقدور إصلاحه على الإطلاق ... كان على قنبلة هيروشيما أن تمحق العالم كله ولا تكتفي ببضعة آلاف من الابرياء الذين لم يساهموا كثيراً في استشراء هذا الفساد**» (٧٨) أو «**أنه ليس من السهل ترميم القيم التي انهارت والمثل التي ديست والمعاني التي انقلبت إلى أضدادها**» (٨٠) إلى غير ذلك من الأفكار السوداوية أو عبارات الغضب. ولا شكّ في أن العدوان الثلاثي على مصر (١٩٥٦) الذى كان يشغله و يشغل زملاءه في المستشفى قد لعب دوراً بارزاً في تعميق إحساسه بالعجز وإثارة شجونه (٦٦ — ٧٦) تجاه الخطر الذي يهدد العرب، ولكن مسحة التشاؤم والغضب بقيت تلازمه طوال عمله. ومع ذلك فإنه لم يأل جهداً في أن يحاول القيام بواجبه كموظف أمين مثالي يريد تجاوز الروتين مفضياً بين حين وآخر بآراء إجتماعية أو فكرية غيرتقليدية يعجب بها بعض زملائه، و يُسيء فهمها آخرون مما جعله يقدم على الاستقالة من عمله وهكذا تنتهي تجربة صراعه القصير الأمد مع واقعه مرةً أخرى بخيبة أمل، سببها أفكاره التي تأبى المهادنة مجدداً تعبيره عن الإصرار على المضي في طريقه «**ليس لديه أي ميل لأن يجري تعديلاً جوهرياً في نظرته للأشياء**» (١٦٧) وإن كان هذه المرة يحمل عبء الاحساس بأنه محاصر بين ظروف ليس في مقدوره تغييرها وإرادة متصدية تجعله خصماً عنيداً لها (١٦٧).

ومن الجدير بالذكر أن هنالك عناصر بنائية مشتركة بين روايتي **ثقب في رداء الليل** و**سفينة الموتى** أهمها العلاقة بين (عيسى) والمرأة غير المواطنة التي تتفهمه وتتعجب به: (مفيدة) في

الأولى و (عبير) «المواطنة السورية» في **سفينة الموتى** وجوء (عيسى) إلى أسلوب سرد قصة بعض الشخوص داخل الرواية كقناع لبعض أفكاره (قصة الفتاة الهاربة والصبية الثلاثة وعبود الفلاح الذي صار سارقاً في **ثقب في رداء الليل** وقصة العم نعمان مدير المكتب الفاشل في زواجه من فتاة تصغره أكثر من ربع قرن وقصة (عبير) وصراعها في نشأتها مع أمها القاسية في **سفينة الموتى** وظهور البطل قرب نهاية الروايتين مدافعاً عن نفسه أمام المحققين وفكرة انتقاله من مكان إلى آخر بحثاً عن حل (من البلد العربي المجاور إلى وطنه في الرواية الأولى ومن الرياض إلى المنطقة الشرقية في الثانية).

٦

ولا أريد أن أنهي هذا العرض السريع لروايات الناصر من غير الإشارة إلى ظاهرة الضعف اللغوي الذي تتسم به بدرجات متفاوتة لاسيما روايته الاولى. ولست أريد بذلك أسلوبه أو استعماله غير الدقيق لبعض الكلمات، بل الاخطاء الاملائية الكثيرة خاصة ما يتصل منها برسم الهمزة، والاخطاء النحوية التي لا يصح التغاضي عنها لأي سبب أو عذر. وأذكر على سبيل المثال نماذج منها (وقد بلغت عندي أكثر من مائة):

رواية ثقب في رداء الليل:

مدينة كل ما فيها أسطوريا (أسطوري/١) أهم بشرسوين (سويون/٨) إذ أن عينيّ الشيخ إبراهيم الصقريتان (الصقريتين/١٣) زحف السنون (السنين/١٣) إلا أن أباه لم يدعوه (لم يدعه/١٥) أما الفريق الآخر المبعدين (المبعد (المبعدون)/١٨) مشاركة الآخرون (الآخرين/٢٩) تعثرت قدميه (قدماه/٢٩) لقت صدا حسنا (صدى/٤٠) أصوات الاهلون (الأهلين/٤٤) إن لكل شيء ثمن (ثمناً /٤٥) تحلل أباه من ذلك الوعد (أبوه/٥٢) ينحشر... أولئك النفر المتعطلين (المتعطلون/٥٦) وعينيه مشدودتين إلى أبيه (وعيناه مشدودتان/٦٨) لولا أن جنود الانجليز وحلفاؤهم (حلفاءهم/٦٩).

رواية سفينة الموتى:

لا تنسى (لا تنس/٣٨ ويهمل عمل لا الجازمة في مواضع أخرى) أو ستة مصالح (ست/٣٩) على الولدان المخلدون (المخلدين/٨٦) وبيني وبين الفتاة أسواراً... وأبواباً (أسوار. أبواب/٨٨) أحاط بها سوراً اسمنتياً (سور اسمنتي/٩٠) التي سميت منازلاً (منازل/٩٢) وهي من جهة أخرى حياً شعبياً (حي شعبي/٩٥) وعيسى طيلة الطريق مغمض العينين متظاهراً (متظاهر/٩٧) وثمة أكداساً من الورق (أكداس/١٢١) تبا لكم من أوباش متوحشون (متوحشين/١٥٠) فثمة العمل الرسمي والفضوليين (الفضوليون/١٥٥)

رواية عذراء المنفي:

من الدوخة والغثيان اللذان كابدهما (اللذين/٥) فذهنه منصرفاً (منصرف/٦) وجاء صوت السيدة.. أجشاً (أجشّ/٢٣) ورأسه الحاسر مبللاً بالماء (مبلل/٣٧) فلم يبدو عليها (يبد/٤١) ولم يحتاج اللقاء (يحتج/٥٨) تحمل المسؤولية وهو بعد يافعاً (يافع/٦٣) جاؤا ليزجون (يزجوا/٨٧) مجرد تصور مخلوقاً (مخلوق/٩١).

هوامش

(١) إبراهيم الناصر. **أمهاتنا والنضال** ط ٢ الرياض: بـ-ت ص ٧ (المقدمة).

(٢) منصور الحازمي. «الرواية في الأدب السعودي الحديث» **مجلة كلية الآداب** (جامعة الرياض) ٣ (١٩٧٣/١٩٧٤) ص ٢٣

(٣) بكري شيخ أمين. **الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية** بيروت: ١٩٧٢ ص ٥٠٤.

(٤) منصور الحازمي. «**في عذراء المنفي**» جريدة الرياض العدد ٦/٤١٧٧ ــ ٤ ــ ١٣٩٩ ــ الصفحة الأدبية.

دراسة في

أدب المرأة السعودية القصصي

نسيم الصمادي

• ليسانس آداب قسم المكتبات ـ جامعة القاهرة عام ١٩٧٦م. أمين مكتبة بوزارة التربية والتعليم في المملكة الأردنية الهاشمية يعمل حالياً باحثاً في مكتبة معهد الادارة العامة بالرياض. عضو في رابطة الكتاب الأردنيين.

قصة المرأة السعودية بمعناها الفني، تشبه قصتها بمعناها التاريخي وأبعادها الاجتماعية، فكلتا القصتين يكتنفها الغموض والتحدى، ولم تلقيا من الاهتمام والمعايشة غير ذلك القدر الذى يكفل لنا التنصل من الواقع والتخفي وراء الاحكام العامة. وقد كان البحث في هذا الموضوع وما يزال يأخذ طابعا إستعراضيا يتراوح بين رفع العتب وإخماد الشكوى، حتى صار طلب الحقيقة كالبحث عن الأسطورة، يبعث على المتعة و يفتح الشهية دون إشباع تام أو إقتناع نهائي.

ولم تحفل الكتابة عن قصة المرأة السعودية كشكل تعبيرى محدّد، بالمفارقات التى يتوقعها الباحث قبل دخوله إلى ذلك العالم دخولا جديا، بل إن الإغفال الذى يبدو كأمر واقع، يضع الناقد أمام خيار واحد، حين يجد أن عليه أن يبدأ من الصفر، بداية تحمل إلى جانب العبء والمسئولية، إحساسا بالإنطلاق والتفاعل بعيدا عن أفكار وآراء الآخرين.

فاذا تتبعنا النتاجات النقدية على الساحة الأدبية خلال السنوات الأخيرة، نجدها تتناول عددا من كاتبات القصة تناولا عرضيا لا يزيد في معظم الأحيان على ذكر الأسماء والمرور عليها مرورا متعجلا. ولم نعثر على دراسة واحدة تتخذ من أدب المرأة محورا أساسيا غير مقالة للأستاذ «عبد الكريم العودة» لم تتضح فيها رؤيته وضوحا كاملا، حيث أبرز مضمونها متسائلا: (أدب المرأة بلا عقل..؟)(١) لكننا لم نستطع التحقق فيا إذا كان ينفي هذه التهمة أو يؤكدها، لأنه صاغ المقولات الفنية والفكرية التي ناقشها بشكل لا يسمح بالحكم بها للمرأة أو عليها، وقد لخصها قائلا:

ـ إنبثاق الأدب الحقيقي للمرأة يكمن في اكتشافها المفاجئ لنفسها.

ـ العاطفية : إلغاء كامل لعنصر العقلية عند المرأة.

ـ أسلوب المرأة هو محاولة امتلاك اللغة امتلاكا انفعاليا.

ــ أزمة الكتابة عند المرأة تتلخص في كونها ذات بعد واحد.

وهكذا يبدو الإتفاق مع «العودة» أمرا صعبا وذلك لأن أحكامه تستند إلى التعميم وتفتقر إلى النماذج التطبيقية وهذا ما يعترف به بنفسه، وفوق التعميم نكتشف أن هذه المقولات نفسها خاضعة للنقاش، وذلك كما يلي:

ــ لا يمكن أن ينبثق الأدب الحقيقي من اكتشاف المرأة المفاجئ لنفسها، لأن الاكتشاف المفاجئ سيطرح الأدب العاطفي كما يتضح من المقولة الثانية، والأدب الحقيقي يولّده الاكتشاف التدريجي للذات والمعايشة النفسية التصاعدية للواقع، وهو وليد التفكير الهادئ والتعبير العقلي العميق. فاذا استطعنا تحديد وقت اكتشاف المرأة لنفسها استطعنا التعرف على ملامح أدبها الحقيقي. لكن ذلك الاكتشاف بدأ متأخرا عن الرجل إن لم نقل جيلا فلنقل نصف جيل. وقد جاء الإكتشاف مرتبطا بالتعليم، والذى يقول عنه (العودة):

(المرأة تنظر إلى التعليم على أنه من مكملات الشخصية الأنثويه، هي تتعلم لتتجمل) لكن هذا القول ينطبق أيضا على الرجل، لأننا سنرى فيما بعد أن التعليم لم يكن فقط من مكمّلات الشخصية الأنثويه المجردة، بل من مكملات الشخصية الأنثوية التعبيرية، وهذا يصدق على طور الإكتشاف والتكوين، ولكن حين نتحدث عن المرأة الكاتبة فاننا نتجه إلى الحديث عن الثقافة لا عن التعليم، ولا أظن أن باستطاعتنا القول: إن المرأة تتثقف لتتجمل لأن المرأة تتثقف لتزداد اكتمالا.

ــ وإذا صح القول: بأن العاطفية، إلغاء كامل لعنصر العقلية عند المرأة، فان هذا يسرى على المرأة السعودية وغيرها، ولكن هذه العاطفية أمر نسبي، وقد يشترك فيها بعض الرجال والنساء والعاطفة لا تلغي العقل بالضرورة، وقد تلغيه بالإحتمال، وقد لعبت العاطفة دورها الأساسي في غمار التيارات الرومانتيكية وتقلص دورها إلى حد الإلغاء من خلال تياري الواقعية والواقعية الرمزية. وعليه.. فان هذا القول ينطبق على الكتاب الرومانتيكيين أصحاب الأدب الوعظي، وعندما يتعلق الأمر بالإتجاه الحديث للقصة السعودية نسقط العاطفية تماما من حساباتنا لأنها لا تنسجم وطروحات الكاتبة الحديثة ذات الهموم الحقيقية التي تصدر الإنفعال.

ــ وامتلاك المرأة للّغة امتلاكا انفعاليا يصدق كثيرا و يبرز صدقه حين وقوفنا على حساسية القضية التى تؤرقها، ولكن.. يجب أن لا ننسى أن الإمتلاك الإنفعالي المطلق للّغة يؤدى المعبّرة إلى الشعر ويخلي بينها و بين القصة، لكن الواقع يؤكد أن الكاتبة السعودية لجأت إلى القصة على حساب الشعر، ولكن القصة نفسها نحت منحى تعبيريا شعريا مما يوحي بأن الجذور الأولى للهاجس التعبيرى بدأت عقلية وشطّت بها الظروف إلى العاطفية النسبية.

ومصدر الإسهاب في اهتمامنا بالناقد «عبد الكريم العودة» في هذا المجال بالذات، أنه الكاتب الوحيد الذى حاول الدخول إلى العالم التعبيرى الأنثوى محاولا تحديد ملامحه، بل لقد دعى الكتاب والنقاد إلى مشاركته هذا الهم، إلا أنه لم يلق الإستجابة المتوّخاه. و بعد مانشر «العودة» مقالته التي نحن بصددها والتي قال فيها:

«تلجأ الكاتبة إلى الإنكفاء على الذات، انكفاءا رومانسيا قلقا تحاول من خلاله تأكيد وجودها الحيوى وتدخل في دائرة اجترار ية لأحلامها المكبوتة المقموعة تاريخيا واجتماعيا» عاد ونشر قصة قصيرة و باسم أنثوى مستعار قد تكون هي القصة الوحيدة التى نشرها، وقد حملت قصته تلك ذاك الإنكفاء الرومانسي القلق الذى تحدث عنه.

واستطرادا نقول: بأن الكاتب وخلال اشرافه على باب «ثقافة» في مجلة اليمامة، نشر قصة في العدد «٥٥٤» تحت عنوان «الحمى التطهيرية» ووقعها باسم جوهره العبد العزيز، ولم أتردد حينا وصلت إليها أن أنسبها إلى الكاتبة «جوهره العبد العزيز المزيد» وذلك لتشابه المقطعين الأولين من الإسم، وقد كتبت عن تلك القصة قبل اكتشافي ــ و بالمصادفه ــ أنها للناقد عبد الكريم العوده ــ ما يلي:

«الحمى التطهيرية، قصة اجتماعية واقعية، تمتاز بوضوح يميزها عن قصص الكاتبة الأخرى، و يقترن هذا الوضوح بلغة بسيطة ومعبرة، تنقصها الكثافة الشعرية التي تميز قصصها الأخيرة، ولا يخفى ما في القصة من جرأة في التعبير وإقتحام للواقع الإجتماعي، حيث تقتحم الكاتبة حياة طالبة تجد في الهاتف منفذها الوحيد إلى العالم العاطفي الأخاذ، وهي في ممارستها العاطفية تعيش سعادة غامرة، مستغلة سذاجة أمها و بساطتها. ولأن الهاتف وسيلة قاصرة عن غرس علاقة متكاملة بين حبيبين يعيشان عبر الأسلاك تنتهي العلاقة تلقائيا بعدما انهزم الطرف الآخر أمام الضغوط الإجتماعية، وأمام الاحساس الدائم بالذعر والخوف.

وتنهي الكاتبة قصتها الناجحة باستسلام البطلة للواقع المغلق،

فتنكفيء على نفسها وتتغير حياتها فأصبحت لا تراجع دروسها إلا في النهار، أما في الليل فهي تشاهد التلفزيون وتنام. بعدما طلبت نزع الهاتف من غرفتها، وبات طريقها إلى العالم الخارجي المثير مغلقا.»

وفي هذه القصة يصدق ما قاله «العودة» عن أدب المرأة، وعندما نكتشف بأن كاتبها رجل، وأن الرجل هو «العودة» بشحمه ولحمه، نستطيع القول بأن الفروق بين أدبي المرأة والرجل تبقى أمورا نسبية ولا مجال فيها للتعميم.

وباستثناء «عبد الكريم العودة» الذى ناقش أدب المرأة في إطاره العام، لا نجد في كتابات النقاد والأكاديميين ما يشير إلى اهتمام خاص بقصة الكاتبة السعودية، بنوعيها: الرواية والقصة القصيرة على الرغم من ثرائها وانتعاشها، وعند استعراض الدراسات التي أدلت بدلائها في بئر القصة السعودية ندرك أن الغبن الذى لحق بالمرأة ككاتبة كان غير قليل.

وقد تركزت تلك الدراسات بشكل واضح في بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين الذى نظمته جامعة الملك عبد العزيز عام ١٣٩٤هـ. ونستطيع حصر مؤشرات الغبن المشار إليه فيما يلي:

١ ـــ في كتابه «الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية» أفرد بكرى شيخ أمين بابا كاملا للحديث عن القصة والرواية السعودية، لم يتعرض فيه إلا لرواية سميرة محمد خاشقجي التي تكتب باسم «سميرة بنت الجزيرة العربية» الاولى.

٢ ـــ لم يتعرّض الدكتور «منصور الحازمي» في دراسته «الرواية في الأدب السعودى الحديث» المقدمة إلى مؤتمر الأدباء السعوديين المشار إليه إلى مجموعة «مخاض الصمت» لأنه قصر بحثه على الرواية، ولكنه أغفل رواية «البراءة المفقودة» لهند باغفار، والمنشورة قبل موعد انعقاد مؤتمر الأدباء بسنتين ربما لأنه لم يرها، وربما لأنها رواية غير منتمية للبيئة السعودية، مع أن الاحتمال الثاني ضعيف جدا، لأنه حينما تحدث عن رواية المغامرات، أسقط الانتماء كشرط من الشروط الموضوعيه لتلك الرواية.

٣ ـــ لقد وجد الدكتور محمد عبد الرحمن الشامخ في دراسته «المحاولات الأولى لكتابة القصة القصيرة» وهي تشكل الفصل الثاني من كتابه «النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية ١٩٠٠ ـــ ١٩٤٥» المنشور عام ١٣٩٥، وجد مبررا منهجيا لا يؤاخذ عليه لأنه قصر دراسته على فترة زمنية لم تشارك فيها المرأة على الإطلاق، بل أن مشاركتها قد تأخرت عن تلك الفترة حوالي خمسة عشر عاما.

٤ ـــ واذا عدنا إلى بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين، تواجهنا دراسة الدكتور «عبد الله آل مبارك» وهي بعنوان «نشأة القصة القصيرة في أدبنا الحديث» والتي أقتصر فيها علي استعراض مساهمات عدد قليل من الكتاب وهم: محمد حسن عواد/سيف الدين عاشور/خليفه محمد خليفه/أمين سالم رويحي/سعد البواردى/حسن القرشي/عبد الله جفرى/عبد السلام هاشم حافظ/وابراهيم الناصر. وما قيل عن الدكتور «الشامخ» ،يقال عن الدكتور «مبارك» لولا محاولته الضغط والمساومة لا ثبات فكره مسبقة هي:

«إن للمقال الوصفي أو الإصلاحي أو الإجتماعي دوراً في التمهيد للفن القصصي، وفي تهيئة الأساليب وطرق التعبير لهذا الفن» وهو لذلك يقصر نماذجه التطبيقية على القصص التي يراها تخدم فكرته هذه، و يتغاضى عن أصول القصص الأخرى فيقول:

«وبطبيعة الحال فان الشواهد والأمثلة التي تمثلنا بها ليست أكمل من غيرها في بابها ولكننا جئنا بها لصلاحيتها في الإشارة إلى تطور النثر من المقالة الإجتماعية الإصلاحية إلى النثر الوصفي القصصي»(٢).

وهو إذ يعترف بأنه اختار الشواهد التي تدعم وجهة نظره يتغاضى عن عشرات القصص التي تقلب صحة ادعائه بما وظّفته من أساليب تنحو نحو التفرّد في التكنيك، أو نحو تقليد كتّاب قصة آخرين، وهو في محاولته يستشهد بنماذج قصصية لأربعة من الشعراء الذين لم تكن محاولاتهم القصصية غير بحث عن مواطئ الأقدام في عالم الأدب الرحب، فاذا كانت تلك المحاولات لم تؤهلهم للإستمرار، فكيف نعزو إليهم مقدمات التحول من المقالة الوصفية إلى القصة القصيرة.؟

وفي هذا المجال نرى أنه أغفل «بنت الجزيرة العربية» وهي معاصرة لأبراهيم الناصر وعبد الله جفرى اللذين استشهد بهما لأن قصصهما القصيرة تلغي مقولته من أساسها. وذلك لما في قصصها من حبكة قصصية مستقلة لا تمت إلى المقالة بصلة.

٥ ـــ أما الدكتور إبراهيم الفوزان «ففي مقالته» دراسات في أدب الجزيرة العربية(٣) لم يشر إلا «لبنت الجزيرة العربية» وسرد معظم إنتاجها على أنه روايات، ثم سرد أسماء الكتاب ومحاولاتهم القديمة والحديثة دون تمييزبينها أو بين اتجاهاتها، في دراسة متسرعة .

٦ ــ وإذا أمعنا النظر في محاولات رصد الإنتاج القصصي على الساحة السعودية، نكتشف أن شابات القصة لم يلقين الإهتمام الا على يد شبابها. وباستثناء المعالجات الصحفية الإخبارية نجد معالجات القصة السعودية الحديثة قليلة بل ونادرة. حتى المقدمات التى كتبت لقصص «الجنس العطوف» لجأت إلى التعميم تهرّبا من حالة اللاوعي بعالم تلك القصص وهي حالة يعيشها كتّاب تلك المقدمات أنفسهم. ومنها مقدمة الأستاذ (عزيز ضياء) لرواية (غدا أنسى) لأمل شطا، ومقدمة (محمد حسن عواد) لقصة (بسمه من بحيرات الدموع) لعائشة زاهر احمد ٥.

ومع انبثاق أدب الشباب نظر إلى أدب المرأة من زاوية جديدة، لم تتوقف عند حدود الإطراء لهذه الكاتبة أو تلك لمجرد أنها ترغب في المشاركة. بل قوّم انتاجها في سياق تقويم النتاج القصصي والنتاج الأدبي الحديث بغض النظر عن جنس مبدعيه. وقد لمسنا هذا في مقالة العودة الآنفه الذكر، ونلمسه فيما يلي:

١ ــ محاولة، «ناصر العديلي» البحث في أزمة القصة القصيرة الحديثة وتحديد إتجاهاتها في قوله: «والمتأمل للإنتاج القصصي السعودي الحديث في مجال القصة القصيرة خلال السنوات العشر المنصرمه يجد أن القصة كتبت بشتى الأساليب ومختلف المدارس» وفي غمار سرده لأسماء كوكبة شباب القصة يأتي على ذكر أسماء أربع من الكاتبات هن: لطيفة السالم وحصه التويجرى وفوزية البكر ورقيه الشبيب.(٤).

٢ ــ اسهاب «محمد الأنور العشماوى» في دراسته حول «ملامح التجديد في القصة السعودية» والتي نشرها على حلقات في «المربد» ملحق جريدة «اليوم» الأدبي. لكنه يعمم الحكم في محاولة لتأصيل أساس نظرى يمهّد به لعدد من الدراسات التطبيقية اللاحقة، وبالفعل.. فقد قام بدراسة عدد من المجموعات القصصية لعدد من الشباب وقد حال بينه وبين قصص الكاتبات عدم نشر إنتاجهن في مجموعات كزملائهن الشباب وعدم تجشّمه عناء متابعة تلك القصص في المجلات الأسبوعية والملاحق الأدبية الأسبوعية في الصحف اليومية، لكنه يحدد إتجاهات ومستويات الأدب القصصي الجديد دون التميزبين الكتاب والكاتبات فيقول:

إن القصة القصيرة لم تأخذ الشكل المنطقي بل اتجهت إلى ما يمثله الكتاب الطليعيون من استخلاص موضوعاتها من الحياة الداخلية للانسان عن طريق اللاواعي وتداعي المعاني، من هنا ظهر الإهتمام بالمونولوج الداخلي دون استهداف ملاحظة الواقع الخارجي إلا عرضا..

إن الأبداع القصصي لم تكن له معاييرمنضبطة، ووقع في إسار الذاتية ووجهة النظر الجزئية المحدودة وحدث الخلط ما بين القصة والشعر الحر والخاطرة.(٥).

ومن المستبعد أن يكون العشماوى قد كتب وجهة النظر هذه وهو على وعي كامل بما تعنيه، فهويعني بالشكل المنطقي الشكل التقليدى القائم على الحبكه والحدث والقفلات القصصية المثيرة، ويبدو وكأنه يرى أن ما يمثله الكتاب الطليعيون يقوّض هذا الشكل، وأن من النقائص الفنية الأهتمام بالمونولوج الداخلى والغوص في الحياه الداخليه، دون اهتمام بالواقع الخارجي. مع أن الفصل بين الحياة الداخلية والواقع الخارجى ليس أمرا ممكنا بل إن من أهم ما أضافته قصة اللاحدث، هوالجمع بين الداخل والخارج والوعي واللاوعي في سياق فني إيجابي ذى رؤية متكاملة.

٣ ــ اشارة «محمد علي قدس»(٦) إلى «سميرة بنت الجزيرة العربية» كروائية معروفة، يؤخذ عليها لا انتماؤها إلى البيئة السعودية، بالإضافة إلى عدد من الكاتبات صاحبات المحاولات الحديثة المتطورة، هن: فوزيه البكر ولطيفه السالم ورقيه الشبيب وفاطمه حناوى وهند باغفار.

٤ ــ مقالة «سعد مفرح» عن «أدب المرأة»(٧) والتى ذكر فيها رواية «جونت دابان» في كتابه «العرب من خلال الزجاج» حيث قال: «إنه كان في زيارة للخليج، وعندما جاء الحديث عن أدب المرأة قال له الطيب صالح: إذا كان الخليج عنده أدب حديث وأصيل وليس ازدهارا مجبرا فسيكون مكتوبا على يد إمرأة لأن النساء هن اللواتي يعشن تحت ظروف اجتماعية صعبة تجعلهن مؤهلات للكتابة في الرواية والشعر...» وأنه إذا كانت هناك رواية خليجية خلال العشر سنوات القادمة فإنها سوف تكون رواية امرأة... كتبت بالغضب والقهر».

لا تداخـــلات :

وبعد رؤية صورة المرأة السعودية ككاتبة قصة في مراة الباحثين والمتابعين، يتضح لنا، بأنها صورة مأخوذة للجانب المعتم

من الحقيقة، وقد ذهب التعبير الحقيقي عن واقع هذا الفن المتنامي ضحية للإهمال في معظم الأحيان، وللتسرع في أحيان قليلة، بل إن بعض الباحثين كتبوا أبحاثهم وفي أذهانهم كاتبة ما، لابد من الإشارة إليها، أو إنهم اعتقدوا بأن الإشارة إلى عمل أنثوي واحد يعفيهم من المسئولية أمام الواقع، وأمام أنفسهم وإلا ما معنى أن نتتبع انتاج المرأة مما نشر في كتب، ونهمل ما أريد له ألا ينشر، وكيف تهوى مجموعة قصصية «لنجاة خياط» في قرارة الصمت، بينما تقرع الطبول بنذير أدب الحب ــ ورائدته الرومانتيكية «سميرة خاشقجي» ومن كل ما أتى وما سيأتي ندرك أن أدب المرأة القصصي لم يلق إلا التجاهل، ومما يزيد من إمكانية استشراف آفاقه خلوه من التداخلات.

ولمزيد من الوضوح نرسم خارطة تمهيدية للأدب القصصي الأنثوي، تجعل الولوج إلى مضامين هذا الأدب أمرا تلقائيا لا معتسفا:

فقد كتبت القاصة السعودية في مجالات القصه الثلاثة، القصة القصيرة، والقصة الطويلة، والرواية. لكن القصة القصيرة غلبت كاتجاه تعبيري يواكب الواقع المتغير بسرعة، بينما برزت القصة الطويلة كمحاولة يتيمة مهجّنة لم يكتب لها النجاح في حين اختلفت نجاحات الرواية من كاتبة إلى أخرى.

وبشكل عام فان هذا الأدب القصصي لم يعرف الحلول الوسطى، فهو إما ناضج ومتفاعل وحي، وإما فج وانهزامي وميت.

وبشكل خاص فان القصة القصيرة كانت أكثر تفاعلا ومعايشة للواقع، حتى إننا لا نستطيع التميز في القصة الحديثة بين إبداعات الكتاب والكاتبات، بينما تفوح من طيات الرواية الأنثوية روائح العطر، وتتلون صفحاتها برذاذ «الماكياج».

وعند الدخول في التفاصيل نأتي إلى تقسيم الكاتبات من حيث الأنواع القصصية المطروحة إلى ثلاثة أقسام:

(١) ــ كاتبات القسم الأول ممن كتبن الرواية والقصة القصيرة على حد سواء، وهما سميرة خاشقجي وهند باغفار، وقد عُرفتا بهذين النوعين وتمسكتا به.

(٢) كاتبات القسم الثاني ممن عرفن من خلال الروايات أو القصة الطويلة وهن هدى الرشيد وأمل شطا، وعائشة زاهر.

(٣) في حين اقتصرت محاولات القسم الثالث على القصة القصيرة، وهي المحاولات التي تشكل الوجه المشرق لأدب المرأة القصصي، والتي تولتها كوكبة الكاتبات الشابات الطالعات للتو من زخم المعاناه، وإرهاصات المرحلة. وفي هذا المجال يمكن اعتبار «نجاة خياط» الرائدة الحقيقية للقصة القصيرة رغم توقفها، وإن كنت أشك بتأثر الكاتبات اللاحقات بها. وما أعنيه هنا أن «نجاة خياط» اختصرت في مجموعتها «مخاض الصمت» مراحل القصة القصيرة، وعبرت بها بحر التيارات التقليدية البائدة ووضعتها على مشارف الحداثة. في حين أن من جئن بعدها دخلن إلى عالم القصة بسهولة أكثر في وقت صارت فيه الحداثة مطلبا، وهنا.. لا أعزو اتجاه الكاتبات الشابات إلى الواقعية كمنهج والحداثة كأسلوب إلى حلقة الوصل التى تربطهن «بنجاة خياط» بل إني أقطع بانقطاع تلك الحلقة، ولكن الحداثة وصلت عبر حلقتين متزامنتين هما:

(١) مرحلة التحوّل بالقصة من الإتجاهين الوعظي والرومانتيكي إلى الواقعية السهلة ذلك التحول الذى بدأ بأحمد السباعي وانتهى بإبراهيم الناصر.

(٢) مرحلة انتفاض الكتاب الشباب واتصالهم بتيار الواقعية على الساحتين العربية والأجنبية، وإلى هذا يعزى التشابه الطبيعي الملموس بين أدب الشباب والشابات على مستويي الرؤية والتعبير. وهو تشابه وصل إلى حد الأتفاق على المشاكل الأجتماعية الأحق بالمعالجة والأساليب التعبيرية الأحق بالتوظيف، وهذا يمكن أيضا أن نعلّل اتجاه الطرفين إلى «الرمزية» كوسيلة من وسائل مقارعة الواقع المتخم بالتناقضات، ومقاومة الحالة المسكونة بالإحباط.

ما وراء الحجـــاب:

والذى يشف و يطلع من وراء الحجاب، يبدو مثيرا كأنه لم يكن متوقعا، ذلك أن تناسق أدب المرأة والرجل في مرحلة الإنبثاق التعبيرى ومواكبة اللغة الشعرية للرمز كمادة تثرى الأداء القصصي، جاء تابعا لقضية شغلت الطرفين، وأوحت إليهما من نفس المستوى الرؤيوى، ذلك المستوى الذى يضع المرأة في حالة لا يمكن أن تنساها، فجاء تعبيرها عنها ردا دفاعيا ناتجا عن تذكر الماضي، ومعايشة الحاضر، واستشراف المستقبل، فكان أمرا بدهيا أن نتوقع من الكاتبة عندما تعبّر أن لا تنسى نفسها، ولهذا نجد المرأة تطرح نفسها كواقع لا كرمز، وكحقيقة لا كخيال، وهي عندما تلجأ إلى الرمز والخيال تركز على ما حولها، من أحياء وأشياء

معتبرة ذاتها أمرا مفروضا على الواقع، لا يكتمل هذا الأخير إلا بوجوده، وهذه نظرة إيجابية فرضها الواقع بطروحاته، ولكنها فنيا تختلط بالمألوف والعادى حتى ليبدو الفن وكأنه لم يعد فنا، بل حقا روتينيا مكتسبا بالكتابة، وموروثا تلقائيا، يرتقي إلى مستوى الضروريات كالماء والهواء، لكن بلوغ مرحلة الإدمان التعبيرى تؤدي في حالة المنع أو الإمتناع عن الكتابة إلى موت المعبرة بهواجسها، وهنا يتخذ هذا الموت شكلا انسحابياً بطيئا.

وعلى نفس المستوى كانت المرأة هاجسا إبداعيا محركا، اختلفت نظرات الكتاب إليه من واحد إلى آخر، فقد أخذ بعضهم صف الكاتبات، وعايشوها كطرف اجتماعي يتحرك، بينما وظفها آخرون كرمز إسقاطي تختلط فيه الحبيبة بالارض والوطن، وربما اعتبرت رمزا تاريخيا، متداخلا مع إسقاطات نفسية وتوترات انفعالية. حتى أن بعض الكتاب لم يتجاوزوا أنفسهم إلا من خلال حالاتهم التعبيرية تلك، ولعل أشهر النماذج التعبيرية التي

يمكن الاستشهاد بها هنا هي:

قصة «خضراء» لمحمد علوان، وقصة «تنويعات عن حركة العاشق والسمكة» لجار الله الحميد، وقصة «مليحة الغنم وموت الحماطه» لعبد العزيز مشرى لكن مجال التفصيل في تحليل هذه الحالة يخرج عن موضوع الدراسة ولابد من العودة إليه في دراسة تالية.

وقبل الدخول إلى العوالم الفردية لكل كاتبة على حده، يبقى من المهم القول بأن ما وراء الحجاب متنوع بلا تداخل، و بلا تشابكات جماعية، أو إتجاهات مركّبة، وفي هذا ما يسّهل مهمة المتابعة و يغمرها بالحماس، ففي مجال الرواية يمكن رسم الصورة التالية للمرأة في مرآة كل كاتبة:

ــ فهي في مرآة «سميرة خاشقجي» حربائية متقلّبة، تلبس لكل طقس زيا مبالغا فيه وتبكي بلا توقف.

ــ وهي في رواية «هند باغفار» «امرأة سوبرمان» تثير الأستهجان وتوحي بالسذاجة.

ــ فاذا أتينا إلى «هدى الرشيد» وجدناها ــ أى المرأة ــ فيلسوفة، واثقة من نفسها، تتطلع إلى المستقبل بنضج مدروس وتقول «غدا سيكون الخميس».

ــ لكن هذه المرأة تبلغ عند «أمل شطا» مرحلة الرزانة، فهي طيّبة مسالمة مكافحة، تصبر على ما يحيق بها من نوائب الدهر، وعندما تشتد عليها الكروب تقول «غدا أنسى». وهي هنا تشترك مع هدى الرشيد بالنظرة المتفائلة بالغد المأمول والمستقبل المتوّخى.

ــ فاذا ما وصلنا قصة «قطرة من بحيرات الدموع» وجدنا المرأة التى تصورها «عائشة زاهر» ضعيفة ومتهالكة وغبية، لا حول لها ولا قوة، تنتظر المساعدة من الآخرين، وهي لا تملك غير الإستسلام التام.

وتركيزنا على صورة المرأة في الرواية يعود إلى أن طروحات الرواية نفسها، لم تتجاوز العالم الأنثوى إلى الهموم الواقعية الأخرى، فقد لعبت المرأة دور البطولة في جميع الروايات، مع فارق أسلوبي انطوى على عمق في الرؤية وقدرة على التعبير، وهذا يعنى أن جميع الروايات اتفقت على المضمون واختلفت في الشكل. وهذا يعني أيضا أن فن الرواية لم يخرج عن دائرة «أدب الأسرة» فالعلاقات والأحداث وحتى البنى اللغوية المتداولة تؤكد التمسك بهذا الطرف الاجتماعي ومعالجته سلبا وايجابا، وهذا لا يعني قصوراً في الإبداع بقدر ما يعني الصدق في التعبير عن واقع محدود، فهذا هو العالم الذى تحياه الكاتبات، وحتى التي أوتيت منهن حظا لتسافر وترى وتجرب تعود ثانية إلى نطاق العائلة، وبذلك يكون خروجها من البيت طريقا للعودة إليه، بثوب جديد يغيّر المظهر، و يكرّس الجوهر.

وفي مجال القصة القصيرة اختلفت الإتجاهات الموضوعية اختلافا كبيرا، وقد صادفت نجاحات لم تتفاوت تفاوتا ملحوظا من كاتبة إلى أخرى، ففي حين عجزت الرواية عن إحياء واقع ملموس ومتكامل، وإظهاره بشكل مقنع أدّت القصة القصيرة دورها في التقاط اللحظة الإنسانية الغنية، ورصد الموقف الإيجابي المتّين وقد أدى هذا بالرواية إلي التقوقع في الدائرة الضيقة في حين طرقت القصة القصيرة أبوابا أخرى.

وقد برزت الطروحات الجديده للقصة القصيرة باختفاء الرؤية اللامنتمية التي وسمت الرواية متمثلة في محاولات سميرة خاشقجي وهند باغفار، وبهذا سلمت القصة من طروحات التعبر الشخصيه، وأصبحت هما عاما. ورغم تفاوت أساليب تعميق هذا الهم، لم نعثر إلا على قصة واحدة لم تجعل من الواقع بشتى صيغه مجالا للأخذ والرد، وهي قصة العطاء الأكبر لهند باغفار، والتي امتزج فيها اللاإنتماء بالنظرة الإنسانية في قالب وعظي.

ــ * وقد ساد في ساحة القصه اتجاه تقليدى أفرز ما يمكن أن يسّمى (القصه الأجتماعية الوعظية) والتي تناولت من الواقع الأجتماعى قشوره وظواهره السطحيه، فعالجت مشكلات الحياه

الزوجية مركّزة على هيمنة الرجل، مع الإهتمام بمعالجة بعض الجوانب السلبية للعادات والتقاليد، وقد برز هذا الإتجاه في المحاولات الأولى لبعض الكاتبات اللواتي رافقن مسيرة القصة حتى حداثتها وأبدعن في مجالاتها الجديده الرحبه، والطريف في هذا المجال أن الوعظية تبدو واضحة من عناوين القصص التي سقطت في إسارها، رغم التفاوت الفني في أساليب المعالجة القصصية من كاتبة إلى أخرى، وأبرز الأمثلة على هذا الأتجاه، قصص:

عندما تصنع المرأة الرجل لـ (سلطانة السديري) والهدية لـ (هند باغفار) والسر الدفين لـ (سحر قطب) و قلادة الذهب لـ (فوزية البكر) وكيف يحترق الأمل لـ (منيرة علي) وذكريات لا تنطفئ لـ (ابتسام عباسي) والخلاص لـ (جوهرة المزيد) وضحايا النزوات الطائشة لـ (عهود الشبل).

ـــ ه وفي مرحلة جديدة لا تعد نقله رؤيوية شاملة، ولكنها جزء من تحوّل تعبيرى واضح أطلق لأسلوب القصة أعنّة اللغة، في عملية صياغيه جديدة، رصدت التحوّل الأجتماعي، مع التركيز على المرأة كطرف فاعل وإيجابي، تقتحم آفاقا لم تكن لتنفتح بسهولة، وقد تركزت أبعاد هذه النقلة في رصد التأثر والتأثير المتبادلين بين الواقع وجزئياته التي تكاد تنحصر في التعليم والعمل والأختيار، وقد انعكس هذا الإتجاه و بدا واضحا في قصص:

وطال شعري من جديد لـ (حصة التويجري) وحياة من ورق لـ (فوزية البكر) وأوراق تتساقط وتسكنكم امرأة واحدة لـ (عهود الشبل) والغرباء وكل التماثيل تتحطم لـ (جوهرة المزيد) وما بين النهاية والبداية المحتملة و القاع.. والخروج منه لـ (قماشة السيف) وهي وحكاية التمر والسر والموت لـ (شريفة الشملان).

ـــ ه وقريبا من الطرح السابق جاءت بعض القصص مضيفة بعدا جديدا لتلك الرؤى الإجتماعية، فقد غامرت في الدخول إلى جزئيات الواقع الإجتماعي وتناقضاته، بل وطرحت طرحا لا واعيا قضية الصراع بين المادة والروح حتى حفلت هذه القصص بطرفي المعادلة الفكرية المتشكلّة والمتحولة من السلبي إلى الأيجابي ومن الأسود إلى الأبيض ومن الليل إلى النهار، ومنها:

السباحة في بحيرة العدم لـ (فوزية البكر) والأنتظار لـ (جوهرة المزيد) وسقط مبدأ التكافؤ اللعين لـ (عهود الشبل) ومنتهى الهدوء لـ (شريفة الشملان).

ه والملاحظ بعد كل هذا أن الإنصهار والتفاعل الكاملين للكاتبات في قضاياهن وعوالمهن الخاصة، والمرتبطة بالواقع المحلي، قد أبعدهن كثيرا عن القضايا العربية الملحة ببعديها التاريخي والمعاصر، وقد اقتصر الإستيحاء التاريخي على قصة (تسكنيني يا أسماء) لرقية الشبيب، التي جعلت من شخصية (أسماء ذات النطاقين) رمزا إيجابيا معاصرا أسقطته بوعي ناضج على الإنسان العربي كحالة فردية وعلى الواقع العربي كحالة عامة. هذا بالإضافة إلى بعض الطروحات الوطنية الإنفعالية المرتبطة بحوادث حقيقية، والتي جاءت كردود أفعال غلب فيها التسرع على المعايشة المجهدة والتناول العميق، وقد اتضح ذلك في قصص:

ما كان المطر ليهطل بسهولة لـ (عهود الشبل) وأجل .. في الرماد جمر يتوهج لـ (قماشة السيف) وسمحرب الحزين لـ (جوهرة المزيد). وإن كنا نستثني القصة الأخيرة من غلبة التسرع وذلك لـ ميلها التدريجي إلى الرمز، وربطها بين الحب والحرب والخاص والعام في سياق تعبيرى جديد.

وقبل تناول الطروحات الفردية لكل كاتبة على حده، تبقى ملاحظة واحدة لابد من تسجيلها: وهي أن الكاتبات الشابات لم يعشن هموم القصة الشكليّة وتحولاتها، بل أخذن القصة بعد نضجها ووجدن فيها شكلا تعبيريا يبعدهن عن ازدواجية الشعر الفنيه و يتيح لكل واحدة منهن فرصة تعبيرية يكتنفها غموض توارى عبر إمكانياته الرمزية حكايتها، وتطرح من خلاله قضيتها.

وبالمقابل نجد أن الكاتبات اللواتي اتخذن الأسلوب المباشر وسيلة للتعبير لم يعشن حالة المرأة بصدق، فكان عليهن أن يشرحن همومهن الفردية أو تخيلاتهن البعيدة عن الواقع و يكشفن الستار عن أسرار وهواجس لا تبرّز الخوف ولا تستحق المعايشة.

في حين تطلبت الرؤية الناضجة والحالة التعبيرية الصادقة شكلا تعبيريا يزاوج بين الغموض والأيماء، فعلاوة على ارتباط هذا الشكل بإتجاه القصة الحديثة نحو التكثيف والشاعرية، ارتبطت هذه الحالة كشكل تعبيرى للكاتبة السعودية بظروف اجتماعية متميّزة، فجاء الشكل حلا وسطا بين اصرار الكاتبة على التعبير عن كيانها الذى تحس به يملأ الكون، و بين ترددها في تمزيق الستائر نهائيا عن عالمها الخاص فتعرّيه، في حين ترفض الحالة الأجتماعية ذلك.

طروحات الرواية

١ ـــ سميرة بنت الجزيرة العربية:

كتبت «سميرة محمد خاشقجي» والتي تنشر كتاباتها باسم «سميرة بنت الجزيرة العربية» مجموعة من الروايات والقصص القصيرة تفوق مجموع مانشر لبقية الكاتبات السعوديات في كتب، بل إنها تنافس من حيث الكم أشهر الكاتبات العربيات. وقد بدأت رحلتها مع القصة والرواية وهي في سن المدرسة، وكان عمرها بالتحديد خمسة عشر عاما. فهي من مواليد مكّة عام ١٩٤٣م «على ذمة الناشر اللبناني ــ بعلبكي» في حين ظهرت قصتها الأولى «ودعت آمالي» عام ١٩٥٨م. وتبعتها رواية «ذكريات دامعة» عام ١٩٦١م/١٣٨١هـ.

ومنذ عام ١٩٥٨ حتى عام ١٩٧٩ نشرت الكاتبة تسعة كتب، ضمت مجموعتي قصص قصيرة، هما «وادي الدموع» و «وتمضي الأيام» وما تبقى عبارة عن قصص طويلة أو روايات باستثناء كتاب «يقظة الفتاة العربية السعودية». وتقول بأن لها قصتين في المطبعة هما: شجرة الحب، وصرخة من الأعماق. والروايات التي يكتمل بها عدد الكتب التسعة هي: ودعت آمالي وذكريات دامعه وبريق عينيك وقطرات من الدموع ووراء الضباب، ومأتم الورود.

وتصف الكاتبة روايتها الأخيرة بأنها: «مجموعة رسائل رجل أحب فتاة منذ الطفولة حبّاً عاصفاً مبرّحاً، نبع من عقله واستقر في فؤاده». والملاحظ على كتابات «سميرة خاشقجي» أنها كاتبة عاطفية ولا منتميه، تعيش أجواء روائية سينمائية، وهي تظن أنها تمارس أدباً واقعياً حيّاً، لأن الواقع في نظرها لا يزيد على العلاقات الشخصية والممارسات الروتينية التي تحكم يومها، وهي لهذا تتجرأ وتقول:

«أنا أكتب القصص وأحيا الواقع، وأكتب الواقع وأنا أعيش القصص، فالخط الفاصل بينهما رفيع جداً»(٨).

والكاتبة تحس وتدرك ابتعادها عن الواقع وإعراضها عن معطياته، وهي تحاول الدفاع عن نفسها دفاعاً محكوماً بالمباشرة، وموسوماً بالتكلّف، فقد افتعلت قصة قصيرة، ونشرتها في مجموعتها «وادي الدموع» وأجرت فيها حواراً يمثل خلافاً حاداً بينها وبين زوجها الذي يحاول إيقافها عن الكتابة، وفي سياق دفاعها عن ذلك الحق تقول:

«وما العيب في كتابة القصص العاطفيه؟ أنا أدعو في قصصي إلى مبادىء ومثل وقيم أخلاقية، أعرض مشكلات المجتمع وحلولها، أسهم بنصيبي في بناء صرح وطني.. وهل حرّم على المرأة أن تكتب؟». والحقيقة أن كتابتها هذه تؤكد أنه لم يحرّم على المرأة أن تكتب، ولكن.. أي مجتمع هو الذي عرضت مشكلاته وقدمت لها الحلول؟ أهو مجتمع سيدى بشر؟ أم المجتمع المخملي؟.

الحقيقة أن لا علاقة على الإطلاق بين الكاتبة وهموم المرأة السعودية وواقعها، فهي لم تعش حياتها ولم تنشأ معها، لا مكانياً ولا ثقافياً، فهي تعيش خارج المملكة وتخالط أناساً لا يعيشون واقع الأدب السعودي ولا يهتمون بهمومه. وقد انعكست حياتها الخاصه على أدبها انعكاساً شاملاً، حتى جاءت كتاباتها أميل إلى الترف منها إلى الأبداع، وهي في كل ماتطرح تحوم في دائرة الذات، لا تتخطاها إلا ببعض الهواجس الرومانتيكيه، التي قد تتخللها نبرة تعليمية لا تمت إلى العمق بصلة.

٢ ــ هند باغفار في: البراءة المفقودة.

تبدو تجربة هند باغفار في روايتها وكأنها نتاج اجتهاد أدبي لم ينضج، فقد كتبت رواية لا منتمية، تسرّعت من خلالها في تعاملها الفني مع أفكارها، و يبدو أن ذلك قد تم في مرحلة مبكّرة من سنها، مرحلة لم تكن كافية للتعامل الروائي الموضوعي مع الواقع. لأن ذلك التعامل يحتاج بالأضافة إلى الطموح والثقافة، تجربة إنسانية، وتجربة انفعالية صادقة. و يبدو أن التجربتين لم تتوفرا «لهند باغفار» فالتجربة الحيوية المكتسبة بالمعايشة الطويلة تبدو محدودة، في حين تبدو التجربة الإنفعالية فجّة ونزقة. وأول ما ينفي الصدق الفني هو الجو الروائي اللامنتمي الذي اختارته لروايتها، فقد اختارت البيئة المصرية ميدانا لشخوصها، مع أن الدلائل الأنثروبولوجية والأجتماعية تؤكد عدم استيعابها لتلك البيئة، ومن هذا المنطلق فانه لا يمكن اعتبار «البراءة المفقودة» رواية سعودية، بل هي رواية لا منتمية، يسرى لا انتماؤها على بعديها الموضوعي والفني، فهي لم تنجح في تصوير المجتمع الذي جرت فيه، بل زيفّت الكثيرمن قيمه، ولم تنجح في اتخاذ الشكل أو القالب المناسب للوصول إلى المتلقي، حتى أنه يصعب القول: أهي رواية بوليسية أم رواية عاطفية، أم أنها مجرّد دفق حماسي مفرغ من التفاعل، ونابع من تهيؤات فردية أو أحلام يقظة راودت الكاتبة فعمّمتها.

٣ ــ عائشة زاهر أحمد و: بسمه من بحيرات الدموع.

صدرت قصة «عائشة زاهر» عن نادي جدّة الأدبي، في سياق تشجيعه وأخذه بيد كاتبات «الجنس العطوف» والحقيقه أن النادي ارتكب خطأ فادحاً بنشره لهذه القصة، ذلك أنه يزيد

مهمّة الناقد صعوبة في الوقوف على تطوّر القصة السعودية. وتتضّح سطحية القصة من مقدمة النادي التي شغلت الصفحات الأربع الأولى، وفيها يقول: «هذا الكتاب الذي بين أيدي القراء (بسمات من بحيرة الدموع) الذي يحوى قصة متوسطة الحجم، لاهي بالقصيرة ولا هي بالطويلة، إنما هو بقوّة سبكة الأداء وجمال شاعرية في العنوان، وأهدافه الإجتماعية والإنسانية قطره من يراع الآنسات الكاتبات اللاتي أبرزهن النادي الأدبي». فكاتب المقدمة أخذ بالحجم أولاً — فلا هي بالطويلة ولا هي بالقصيرة — ولا ضير، فخير الأمور الوسط، أما جمال الشاعرية في العنوان ففيه ما يقال: فالكاتب مأخوذ بعنوان «بسمات من بحيرة الدموع» مع أن العنوان الذي ظهر على الغلاف هو «بسمة من بحيرات الدموع» ولسنا نعلم، هل ينصرف ذلك الإعجاب على العنوانين، أم أنه مقصور على العنوان الذي اختاره أو عكسه بنفسه؟.

و يأتي هذا كلّه في سياق التشجيع الذي وصل إلى حد نشر قصص لا هي بالطويلة ولا هي بالقصيرة — ولا هي تصلح لمجلاّت الحائط المدرسية، ناهيك عن مجلاّت الحائط الجامعية. والقصة مفتعلة من أولها إلى آخرها، ليس فيها حدث منطقي، ولا رؤية ناضجة، بل فيها من الفجوات مالا يحتمله فن القصة، فجاءت قصتها صورة مشوهه لطموح الكاتبة السعودية الحقيقية، التي تعبّر عطاءاتها عن معاناة حقيقية، لا تقبل أنصاف المبدعات.

٤ — هدى الرشيد : غداً سيكون الخميس.

ليست رواية هدى الرشيد واقعية بالمعنى الكلّي، لكنها تستشرف الواقع، وتسبقه في بعض جزئياته، وهي بهذا السبق تنجح إذا أخذناها كشاهد على مرحلة تغيّر، وذلك بإزاحة الغطاء عن أوجه الصراع التقليدية بين الجديد والقديم، و بين ماهو كائن ومايراد له أن يكون، لكن الدلائل الفنيّة تشير الى أن الكاتبة تعاملت مع شخوص روايتها بكثير من الذكاء وقليل من الخبرة، واستطاعت بذكائها أن تترك على عملها علامات تميّزه.

ومع أن فكرة الرواية تقليدية، وموضوعها مستهلك، إلا أن الكاتبة نهلت من واقع ثر كما أن خصوصية البيئة ساعدتها على اختيار الطروحات المثيرة. ولكن.. علينا أن نتخلى عن واقعية الشخوص، لأن النموذج البطولي الذي يكتسب تعاطفنا لا يحتاج كثيراً إلى تحديد انتماءاته البيئوية تحديداً جغرافياً أو فيزيقياً، ولذلك فان الكاتبة تمهّد للرواية فتقول:

«المكان ... لا أهمية

الزمـان ... كل الأزمنة ما وجد التفاوت والتباين في الآراء والأقوال والأفعال مع أنفسنا ومع الغير.»

فاذا أخذنا هذا التقديم مرتبطاً بالعنوان — غداً سيكون الخميس — ندرك أن الكاتبة تعترف أن روايتها لا تتعمق ما هو واقع، ولكنها تتطلع إلى استشراف ما سيقع، حتى أنها لا تنهي الرواية تماماً، بل تترك لدى القارئ إحساساً بأن أحداثها ستستمر. بل ربما يراود القارئ شعور خاص، يدفعه للبحث عن الجزء الثاني بجدية. والحقيقة أن الرواية تبدو تمهيداً لسلسلة من الأعمال الروائية المواكبة للبيئة في مرحلة تغيّرها. مرحلة قد تبقى فجوة بين الماضي والمستقبل، وقد تكون حلقة الوصل الكبرى.

وعند الخوض في التفاصيل نكتشف أن الرواية هي رواية المرأة، وليس هذا بالمأخذ الكبير، لأن الكاتبة تكتب عن عالمها، ولذلك العالم قضّية لا تستطيع تجاهلها، ونحن نقول بأنها رواية المرأة لأن الرجل لم يلعب فيها الا أحد دورين: دور حلقة الوصل أو الأداة، ودور المدعي المزّيف، أما المرأة فقد كانت البطلة والفيلسوفة والصفاء والرؤية الناضجة، والأصالة، ولم تترك للرجل غير الزيف والفشل.

وبعد هذا الإتهام الذي توّجهه هدى الرشيد إلى الرجل الذي يتناقض دائما بين مفاهيمه أمام المرأة ومفاهيمه أمام نفسه، لا تقطع بنتيجة الصراع رغم أن البطل ينسحب في النهاية — إلا أنها تترك حسم الأمور للمستقبل، وتقول:

«أجل سيدخر لي الغد يوماً جديداً لأهتدي فيه عما أبحث، وحسب عاداتنا التي أحبها.. سوف يكون يوم الخميس». ترى.. هل أتى ذلك الخميس الذي ادّخره لها الغد؟أظن أن الإجابة بـ .. لا .. هي الأقرب إلى الحقيقة، ولعل هذا ما المرأة بالكتابة إلى كتابة روايتها الثانية «عبث»، والتي قيل عنها:

«لقد نجحت السّيدة هدى الرشيد في تقديم عمل مقنع، أود لو يقرأه من يتهمون الأدب النسائي في وطننا العربي بالسطحية، فهي قد رسمت شخوصها .. بصورة قوية، ونجحت في أن تشد القارئ ليلهث خلف تطوّر الحدث في الجزء الأول من روايتها عبث»(٩).

٥ — أمل شطا : غداً أنسى.

تبشر رواية «غداً أنسى» لأمل شطا بموهبة روائية تجمع إلى سعة الخيال معرفة دقيقة بدخائل النفس وتقلباتها، وهي تجربة

روائية يدرك القارئ بعد قراءتها أنها على مستوى المغامرة، وأن هناك أفكاراً تطرحها الكاتبه وتصل بها إلى المتلقي، ولكن بشئ من المبالغة الفنيّة في وصف العواطف، وتحليل المواقف، واستخلاص النتائج.

وأول ما يواجه القارئ من الرواية الحوار الذى يسيطر على أسلوب الكاتبه، والذي تحكم به الدخول إلى الجو الدرامي، وترسم من خلاله الشخصيات وتحلّل أبعادها، والحوار سمة فنّية أساسية في رواية أمل شطا، لأنها تبدأ وتنتهي به، وهو إما حوار بين اثنين أو تداعيات، تؤنّب أو تعزّي به الشخصية نفسها. وقد نجحت الكاتبة في صياغة الحوار على وتيرة واحده، فشمل التجانس فصول الرواية كلها. وإن سارت الحوادث مساراً رتيباً يبعث على الملل. ففي بداية الرواية كثير من التفاصيل التي لا تخدم السياق.

والحقيقه.. أن الناقد لا يستطيع المرور على الرواية منفصلة عن المقدّمة الفضفاضة التي كتبها الأستاذ «عز يز ضياء» وهي مقدمة تناولت الرواية من جانب، وأفاضت في الحديث عن القصة والأقصوصة والرواية واستعراض مذاهبها ومذاهب كتابها العالميين من الجوانب الأخرى. وفي تلك المقدمة يقول: «لا أجد حرجاً إذا قلت: إنها أول رواية بقلم كاتب في هذه المملكة يتوفر فيها الكثير من عناصر العمل الروائي الأصيل، ومن الصدق الفني الذي يستغني عن الأفتعال والتزّيد كما يستغني ــ في نفس الوقت ــ بهذا الصدق عن البهرج والزخرف في المعنى واللفظ».

و يبدو أن الأستاذ عز يز ضياء أراد التعبير عن حماسه للرواية بهذا الشكل تشجيعاً للكاتبة من جهة وانفعالاً بالمفاجأة التي تحدث عنها في مقدمته، فهو لم يتوقع أن تكتب هذه الرواية طبيبة متخصصة لم تغرق الساحة الأدبية بأنتاجها من قبل. وهو لهذا يبالغ في إطرائه متغاضياً عن العيوب الكثيرة، التي اعترت «الصدق الفني» و «التناول الدرامي» و باعدت بين الرواية والتجارب الروائية الحديثة ومدى ارتباطها أو تعبيرها عن الواقع.

فالقصة انسانية فردية تثير الشجن، وتستدر الدموع، وقد تقاسمتها بيئتان أجهدتا الكاتبة في زجّ المسّوغات الدرامية للربط بينها والخروج بمبرّر مقنع يوحي بالصدق. ورغم ما بين البيئتين ــ الحجاز وجاوه ــ من صلات دنيو ية ودينية معروفة، إلا أن هذه الصلات بقيت على الهامش، ولم تبرز في الرواية كظاهرة اجتماعية لها إفرازاتها المستمرّه. فجرى في الرواية كل ماجرى وكأنه عارض فردي لن يتكرّر، وهذا يعني ببساطة أن الهاجس العاطفي الفردي هو ما أوحى بالرواية، أما معالجة الظاهرة كجزء من الواقع الإجتماعي القائم، فلم يكن في الحسبان. ومما يؤكد هذا الرأي أن القارئ سيعثر بين فصول الرواية على أكثر من قصة، وكأن تنامي الأحداث وتكوين الشخصيات في كل قصة يتم منفصلاً عن الأخرى. وقد اعتمدت الرواية على المصادفة أو المفاجأه في تخطي الحواجز وفتح المسارب المسدودة وللوصول بالرواية إلى هدفها. من ذلك مثلاً موت صاحب المقهي «التتو» وموت الجدّة العجوز.

ولأن الكاتبة أرادت من كل روايتها أن تقول:

«وهكذا السعادة الحقيقية.. مثل قطعة الزئبق، إن لها بر يقاً يخطف الأبصار و يسلب العقول. كلنا نسعى إليها ونحاول الأمساك بها دون فائدة» اختلقت لمقولتها حكاية أخرى عن الزئبق وذلك في بداية الفصل التاسع، وأقحمت هذه المقولة في سياقه، وما أن انتهت الرواية نهاية معقولة، و «انسابت الدموع بصمت» حتى اجتزأت مقولتها التي حرصت على إقحامها للضغط على فكرتها وتوكيدها، وختمت بها الرواية فجاءت غر يبة عليها، تعني شيئاً لم يفكر به القارئ من قبل، بل وحرمت القارئ من متعة التخيّل والاستمتاع بحكمه الخاص على الرواية ومعطياتها.

وقد استفادت الكاتبة من معرفتها بجز يرة «جاوه» وواقعها الإجتماعي والإقتصادي، والحقيقة أن الكاتبة قد نجحت في معايشة ذلك الواقع نجاحاً يدعو الناقد للقول بأن الرواية «جاوّ ية» بالدرجة الأولى، ولا أظن أن ذلك النجاح يعتمد على الخبرة القرائية أو الروائية فقط، ولكن يؤكد على معايشة الكاتبة لذلك الواقع عن قرب، أو أن الكاتبة تروى حكاية قد تكون أقرب إلى الواقع منها إلى الخيال. رغم محاولاتها نفي هذا الرأي. ورغم ما سلف من فجوات أخلّت بواقعية الرواية، إلا أنها تبقي عملاً جيداً يستحق التقدير، كتجربة أولى لكاتبة يبشّر قلمها بالإخلاص والطموح، وما أردت من ملاحظاتي غير توّخي الحق والأمانة، ولعل الأديبة الطبيبة تلتفت إليها في أعمالها القادمة، التي قد تكون أكثر نضجاً وواقعية.

طروحات القصة القصيرة

١ ــ نجاة خيّاط : مخاض الصمت

تعتبر نجاة خيّاط رائدة القصة القصيرة على ساحة التعبير

النسائية التي تشكّل طرفاً رئيساً في واقع الأدب السعودي، فقد أخلصت لهذا الفن في حين كانت «سميرة خاشقجي» التي سبقتها زمانيا تتأرجح وتتردد بين القصّة والرواية. وعلى الرغم من انقطاع الصلة بين «نجاة» وكاتبات القصة الحديثة الكثيرات، إلا أنها تبقى علامة مميّزة لا يسهل نسيانها، على الرغم من أن «مخاض الصمت» تمخضّت عن صمت طويل فرضه توقف صاحبته عن الكتابة.

ففي مجموعة قصصية كتبت منذ خمسة عشر عاماً تطلع نجاة خيّاط مزيجا مركباً من هموم اللغة التعبيرية العربية بمراحلها وعقدها وحلولها. تعلو بها اللغة الصاخبة حتى تتعب، وتحط بها الشفافية حتى تقترب من الموت بالسكون اللذيذ. ولا تتوقف تناقضات المزيج اللغوي عند حد الصخب والهدوء، لكنها تنسرح على الصورة الشعرية واللقطة القصصية والفكرة الإنسانية، ضمن ألوان هادئة مستكينة تبعث على الراحة والسلام، إلى كرنفالات صاخبة، وانهيارات داخلية تبلغ حد الدموّية المزعجة.

و يبقى السؤال .. لماذا توقفت نجاة خياط؟!. الآن مخاض الصمت لم يلق التجاوب الممكن، أم لأنها تعيش صمتا رهيباً لا مخاض فيه؟ وعلى كل الأحوال.. فالتساؤل بهذه الصيغة لا يكفي.. فنحن نسأل عن نجاة خياط التي بشرّت بنفسها في مجموعتها القصصية، ثم تركت للزمن مهمّة قتل البشرى، فأين ذهبت الكاتبة؟ وهل كانت جادة عندما أنهت مجموعتها بقصة «المستحيل» وأعلنت بأن خروجها من الظلام إلى النور، ومن الصمت إلى الضجيج يعتبر ضرباً من المستحيل.

لقد كتبت نجاة خيّاط قصصها بلغة عصامية إن صحّ التعبير، وكل مافي المجموعة من تجارب وصور ينبئ بعاطفة ملتهبة وصدق في المعايشة، وتموّج اللغة ولكن وهجاً غزيراً لا يفتأ يجتاح صورها و يغزو لغتها ما بين الفينة والأخرى، وكأنها كتبت في لحظات غضب دائم أو صراخ عنيف.

إن مخاض الصمت، هو صراخ وتمزّق من الداخل، كثيراً مايطفو على وجه اللغة الحارقة، و يلقي الجمل المتلاحقة في دوّامة ثائرة، يختلط فيها الحلم بالحقيقة، والخيال بالواقع، و يعود التوّهج الكلاسيكي بهذا العنف إلى واقعية المعايشة وتبصّر الأداء، فالكاتبة تعيش همومها الإجتماعية كامرأة ضعيفة، وتعبّر عن ضعفها كرجل قوّي، وغالباً ما يبقى بين احتراقها الكلي وانطفاء إحساسها ضوء شمعة خافت يقارع الظلام بصبر.

هذا ... و يوحي المقياس الزمني لقصص مخاض الصمت بأنها ليست غريبة على اللغة السائدة قبل خمسة عشر عاماً، على اعتبار أن الكاتبة عصامية الثقافة، وعلينا ان نتوقع من كاتبة هذا شأنها أن تجد في جاذبية الرومانتيكية طريقها الوحيد إلى الثقافة، بما يقسّم من عواطف وما يكّن من تشو يق. ويمكننا أن نعثرعلى المثال الذى بنت عليه لغتها في كتابات المنفلوطي، ومحمد عبد الحليم عبد الله، بالإضافة إلى نغمة فلسفية حائرة قبستها من «جبران» ولابد أنها قرأت «مي ز يادة» «و باحثة البادية» وعاشت ثقافة عصر النهضة بكل حرارتها. حتى أن لغتها قد تخدع الناقد فيظنها لغة الكثافة الشعرية التي نحت بالقصة الحديثة منحى الشعر الحديث، ولكن الصور الجميلة واللغة المكثّفة، والإيقاع النفسي وتداخل حالات السرد والمناجاة، تعود بالدرجة الأولى إلى عاطفة الكاتبة الملتهبة وحدّة أدائها ونهمها التعبيري.

ومخاض الصمت هو الصراخ، والكاتبة تصرخ كأنثى في بعض الحالات، بل إن قصصها أنثوية الدم واللحم والأوتار، لكنها الأنثى الواعية المفكّرة الفيلسوفة التي تقول: «إن الموت يسلبك الإحساس الذي يؤلمك». وتضيف: «كلما وجدت علاقة.. وجدت الأسباب التي تمد هذه العلاقة بالحياة».

وهي أنثى تكتب بشعور أنثوي متأجج، بل إن الكتابة بالنسبة لها تبدأ وتنتهي من كونها أنثى، فهي تكتب قصة (لو كنت ولداً) وتقول فيها:

«أول شعور بالكراهية انغرس في نفسي هو نحو أنوثتي». لكنها وكأنثى أيضا ترفض مافي عالمها الصاخب من ز يف وطلاء، وهذه رؤ ية اجتماعية نضجت ورأت الحياة قبل خمسة عشر عاماً، ففي إحدى تداعياتها، في قصة (المستحيل) تكتب: «تأخذني أفكاري منك ومن عينيك.. وأتوه بين الفراشات الملوّنة، وضجيجها الصاخب، وتمر أمامي فراشة تحمل ثروة أبيها في معصمها.. هذا السوار..». والكاتبة لا تلجأ إلى الحوار المباشر، بل توظف التداعيات الذاتية، وعندما تلجأ إلى السرد تتدفق بتلقائية مثيرة، ففي قصة (قلب الشاعر) كتبت:

«لم تعد ترى شيئاً غير ماضيها.. أمها وجلال الموت على جبينها.. أخاها وصراخ الجائع.. الريح تعوي وذبالة القنديل المرتعشة.. الطفلة المذعورة والعو يل الممزّق.. الأب المصدوم والبحر الغدّار.. والعم الشيخ، وحياته الشاقة.. وشباكه الواهنة وآلامه العميقة .. الريالات الفضيّة والثوب البنفسجي والشبشب

القصيبي، والحلم المزهر.. وإبراهيم وشفتيه الساخرتين، وحلمه المرهق.. وآمالها المصروعه تحت قدميه». وهي بهذا الأسترسال تقيم علاقة بين الأشياء في الخارج وتداعياتها الذاتية وصخب أعماقها. وهذا مثال يسري على جميع قصصها و يسم أسلوبها السردي.

ولكن الكاتبة تهيم مع تداعياتها وتنسى لغتها، فقد تناثرت الأخطاء اللغوية بكثافة عبر مجموعتها، وهي أخطاء تثير العجب، فقد كتبت نجاة خياط بسليقتها كثيراً من المقاطع الأخّاذة، ورغم هذا نجد أخطاءها تتركّز في الجار والمجرور. و يبدو أن ثقافة الكاتبة انصرفت إلى الأدب الروائي دون الأستزادة اللغوّية في مراحلها العصامية البعيدة عن المدرسة .

وأعود وأتساءل: لماذا توقفت نجاة خياط! ــ ربما تكون هناك أسباب لا نعلمها، وربما انقضى الصمت، ورحل الحزن عن عالمها وهي التي تقول:

«وتعود لي أفكاري القابعة في جعبتي.. إن التعبير عندنا عن الفرح سخيف ومتعب».

٢ ــ حصة التويجري : وطال شعري من جديد(١٠)

وهذه كاتبة قصة توّقفت أو كادت: لم يعد من أصدائها في ذهن القارئ غير الذكري والإعجاب، وفي قصتها هذه، تطلع بأسلوب متميّز، و بقدرة خاصة على تناول الحوار، كما أن التجربة تبدو ناضجة وواضحه من خلال التحليل النفسي، وفهم أبعاد الحالة القائمة على التناقض والتأرجح بين القبول والرفض. والقصة موقف أو صرخة احتجاج تطلقها امرأة شقيّة، وهي لهذا تقص شعرها احتجاجاً. مع أن التعمق المدرك لقيمة القرار وتأثيره في حالة كهذه يقضي بقلب الموقف، بأن يحاول الزوج جز الشعر، في حين يمثل موقفها المقابل حالة رفض مبدئية لجز الشعر الذي ترمز به الكاتبة للشخصية وقيمتها وحتمية المحافظة على كينونتها.

لكن البطلة جزّت شعرها بنفسها ثم انسحبت، لا لتبحث عن السعادة، ولكن لتهرب من الشقاء، وتفلسف انسحابها قائلة:

«فقد عزمت في المضي في تحطيم أغلال حياتي الصغيرة.. فالحياة أقصر من أن نقضيها في شقاء».

٣ ــ فوزية البكر: حياة من ورق(١١)

تطرح فوزية البكر في قصتها عملية تحول شامل، برؤية لا تفصل بين الخاص والعام، بل تمزج الأنا في الكل. وتذيب الغربة في المدينة بفعل عوامل طبيعية واجتماعية بالغة القسوة.

ومن الملاحظ أن «قماشة السيف» تبدو حاملة لنفس الهاجس في قصتها الأخيرة «القاع.. والخروج منه». لكن تحوّلها تحوّل أنثوي من حالة سلبية إلى أخرى إيجابية. لكن فوزية البكر لا تحفل بالسلب والإيجاب، بل تطرح القضيّة وكأنها تحدث بفعل لا إرادي.فعل لا مناص منه ولا مفرّ، فعل يعتريها و يعتري غيرها، ومن هنا تتعدد محاور القصّة برؤية تكاملية، تجمع بين «الأنا والنحن» بوضوح في التعبير لم تبلغه قماشة السيف في قصتها اللاحقة زمانياً. ربما لأن موقف فوزية البكر أبعد ما يكون عن الحالة الأنثوية الخاصة. فقد طرقت قماشة السيف حالة تحوّل ونضج المرأة، بينما تناولت «البكر» حالة تحوّل المجتمع، وهي لا ترى أن هذا التحوّل يسير صوب الأفضل. فهي تبدأ بتقديم نفسها كطرف في القضّية:

«أنا المرأة القادمة من ديار الحرارة اللاهبة والصقيع الحاد الذي يثني العظام.. يغفو الليل باكراً فوق حدود قريتي الصغيرة.. أنا المرأة التي لا تملك من اتساع عالمها غير أن تقف في الخفاء على أصابع قدميها لتنظر إلى العالم من خلال فتحات النافذة الصغيرة».

ثم تقدم الطرف الثاني: «شباب قريتي يبدو كقطع الفلين الطافية على السطح، لا تملك مستقراً» ثم تربط بين هذا الشباب وبين الجفاف القادم، حيث تقسو الطبيعة ولا يقدر الشباب على الفعل والتغيير.

وهناك طرف ثالث: «كم هو مثير مرأى المنازل القديمة الغافية في حضن قريتنا الصغيرة، حين أعتلي السطوح لأعداد عدة النوم.. هناك نجتمع .. نحن والبعوض. والحرارة اللاهبه».

وتمتزج الأطراف الثلاثة، مع «المدرسة» ثمرة المدينة التي وصلت تواً إلى القرية،... ولكن هل هي الحياة؟ يبقى السؤال ممتداً وكبيراً رغم سقوط المدينة على القرية، وسقوط القرية في المدينة، «فالعودة محتومة.. ها هو الحقل من جديد.. والشوك حقاً قبل الثماريدمي». وهي مقولة من طرف واحد، طرف أدرك هذه المعادلة الصعبه، فنحن نواجه الحياة دون استعداد فيخزنا الشوك ولا ننعم بلذّة الثمار، مثلما تقبل المدرسة على القرية، دون استعداد منا لتقبّلها، لكن الضوء يقصر أن يبقى سيد الموقف، والعودة إلى الأرض قدر، والعالم المسحور الذي يبدو في عيني «المدرسة» الغافيتين خلف النظارة ينادي.. يغرقنا دون أن نعي، ورغم كل هذا الأمتزاج والتداخل، يبقى السؤال غامضاً، هل هي الحياة..؟







وأظن الكاتبة تجيب.. بـلا .. ليست هذه هي الحياة، فهناك سر لم نـدركه، وهـناك حالة لم نستوعبها، هناك طرف رابع غير المدرسة والأرض والـضـوء، هـنـاك غـمـوض يـكـتـنـف دواخلنا، وما دمنا كـذلـك، فمن المنطقي أن يظل السؤال قائما إلى مالا نهاية. وستظل الحياة من ورق.. نستطيع أن نكتب عليها، وقد نشكلّها كما نشاء، لكنها معرّضة لأن تطير.

ولـفـوزيـة الـبـكـر قصص كثيرة أخرى، ولكن المقالة تأخذها بـعـيـداً عـن مـسـارب الأحداث وحياة الشخوص، وعلى الرغم من أنها تطرح عبر مقالاتها رؤى ناضجة، إلا أن ابتعادها عن القصّة قد أثر عـلـى تـكـنـيـكهـا القصصي، فهي في مقالاتها تمارس «النقش عـلـى وجـه المدنية» وبمزيد من الإخلاص للقصة وللرواية أيضا قد تستطيع زرع النقوش في الأعماق، أعماق الأنسان وأعماق الواقع المعاش.

٤ ـــ رقـيّة الشبيب : تسكنينني يا أسماء (١٢)

تـسـتـوحـي رقـيّـة الـشـبـيـب شخصية «أسماء بنت أبي بكر» كـشـخـصـيـة إسـلامـيـة مـعطاءة، فاقت الرجال في عطائها. وعبر الإسـقـاط الـتـاريخي الذكي، ومن خلال اللغة الشعرية، والومضة القصصية الخاطفة، تعقد الكاتبة مقارنة بين المرأة المعاصرة بسلبيتها «وأسماء» كـنـموذج إسلامي عرف بالإثره والعطاء اللامحدود، الا أن الـكـاتـبـة تـبـالـغ فـي تـوظيف الرموز التاريخية فلا تقتصر على شـخـصـيـة أسماء وزنـوبـيـا وعـبـلـة، بـل تـطـرح إلى جانب المرأة الأسـكـنـدر بجيوشه والرخ بغموضه، والسندباد بمغامراته، وقد تبدو الـكـاتـبـة نـرجـسية الهواجس عندما تردّد باصرار: «النساء يثرثرن بجبهن بجزعـهـن، والـرجال يحلمون بعيون مفتوحة، وأنت يا أسماء تـسـكـنيني وحدك» لكن الأقرب إلى الحقيقة أن الكاتبة تعبّر عن ذاتها كـواحدة من بنات الجيل الواعيات، القادرات على العطاء، من نـفـس المستوى، و بنفس الإخلاص الذى دفع بذات النطاقين إلى رحلة الإيمان. وفي قصص «الشبيب» الأخرى نراها تواصل إقـبـالهـا عـلـى اللغة الشعرية والصور المتداخلة، والجمله الإيحائية، فـفـي قـصـة «دوائـر عـرضـية» نجدها مغرمة بالتساؤلات المتلاحقه الـقـائـمـة أسـاسـاً عـلـى فـلـسـفـة الـفـكـرة وربطها بغيرها عبر بعض الـتـقـريـرات المقحمة لفظاً والمقبولة تذوّقاً بفضل القالب الشفّاف الذي وردت فيه. ورقية الشبيب كحصة التويجري بدأت تميل إلى الـصـمـت، وتـوتّـر الـسـكـينة، وهي بهذا تكاد تؤكد بأن الكاتبات الـشّـابـات مـهـدّدات بالصمت، فهن مثل الشموع يحترقن و يضئن بسرعة، ولا يعمّرن طويلاً.

٥ ـــ عهود الشبل : أوراق تتساقط(١٣).

لـعـهـود الشبل قصص كثيرة، ذات طروحات متشابهة، ونظرة تـكـامـلـيـة، وتـكـاد تلك القصص أن تتفق على التقليل من قيمة الحدث مـع الـتـركـيز عـلى اللغة، و بشكل عام، نجد كاتبتنا نزقة، ونـزقـهـا ناتج عن إدراكها بأن انفصال المرأة عن واقعها مستحيل، فـهـي مخلوق كتب عليه العشق: «في زمان ما .. قررت كل امرأة أن تـهـجـر حـبـيـبـهـا، فـي الـلـحـظـة الـتـالـيـة من القرار سقطت كل الـقـرارات وإزددن عـشـقـاً». وتـعـود عهود الشبل إلى طرح قضيّة الحب الـقـسـري، وفي قصة «وسقط مبدأ التكافؤ اللعين» ترى أن «الـقـضـيّـة كـانـت أكبر من مجرّد تصورّ يحدث» لأن «الحب الذي نـقـتـات مـنـه فـي حـيـاتـنـا مازال قضّية تمثل قمة المعاناة المخجلة في حـيـاتـهـم». وتـعـود الـكـاتـبـة في قصة «تسكنكم امرأة واحدة» وتستجمع ثقتها، وتطرح نموذجاً أنثو ياً تصعب هزيمته، و يتجلى نزق عـهـود الـشـبـل في قصة «أوراق تتساقط» التي تطرح من خلالها موضـوعـاً تـقـلـيـديـاً بأسلوب جديد، ورؤ ية صادقة، والموضوع هو الـزوج المـفـروض مـن قـبـل نفسه ومن قبل الأهل، و يكبر الخوف

و يقوى حتى يتحوّل إلى دافع للرفض، وتصبح الوجوه العابسة التي تفرزها الأرصفة و يضمّها الكون وجهاً آخر للعريس الحاد القسمات، والكاتبة تعالج موضوعها بجرأة وصلابة، و بصورة غير مباشرة، وهي تطرح القضيّة بغموض مقبول، وساعدها على أن لا تكشف أوراقها، وهي في النهاية لا توافق، بل «تتحسس صدرها بكلتي يديها.. تمسك قيصها على موضع القلب تماماً، حيث النبض والحب» وتخرج الكاتبة في النهاية رازحة تحت إرث تاريخي من القضايا الخاسرة، والقرارات السريعة، ثم لا يتغيّر شيئ في الوجود. باستثناء الكاتبة التي تميل إلى النضج من قصة إلى أخرى، مع ملاحظة أن فكرتها تبدو أكثر وضوحاً، وأكثر صدقاً كلما أدخلت الحدث إلى ثنايا قصتها.

٦ ــ جوهرة المزيد ــ كل التماثيل تتحطم (١٤)

الغموض الذي يكتنف لغة جوهرة المزيد، لا يطرح مجرداً من الرموز، فعلى امتداد الشريحة القصصية التي تختارها، تكمن القرائن الفنيّة التي تؤدي بالرؤية إلى الوضوح، وهناك دائما ما يشير إلى ادراك الكاتبة للواقع، وأنها تقوم بصياغته بجرأة، عبر تكنيك ذكي، يدّع للغة مهمة هتك الأسرار الخفيّة، و يُبقي على شيئ من الإيحاء عبر اللقطات المتداخلة. لكن الكاتبة تخرج أحيانا عن السياق الواحد، لتدخل في مسارب جديدة، قد تبدو منفصلة عن القصة، ومنثورة كالخواطر هنا وهناك.

في قصة «كل التماثيل تتحطم» إدراك وصياغة جديدة لذلك الواقع الذي أشرنا إليه، وهناك اتهام موّجه للعالم الجامد ودعوة لتحطيمه، وفي هذه القصة بالذات تطلع «المزيد» بطرح إيجابي يشف عن رؤية مستقبلية متفائلة بعالمها المتحفّز للتغيّر والمشاركة الحقيقية.

وفي قصص أخرى تخرج الكاتبة بوعي كامل للدور الذي يمكن للأدب أن يلعبه في حياة الإنسان، حيث تعالج موضوعاً سياسياً، مع احتفال وتطلّع إلى النظرة الكلّية عبر الإنتقال التدريجي المقارن من الخاص إلى العام، ففي قصة «سمحرب الحزين» تنحى الرموز منحى وطنياً، يكشف عن نتائج تفريط الإنسان بحقه المشروع. والكاتبة تركّز على تقليص اللحظة الزمانية وتثريها بالتداعي، وهي ترى الأمل في الطفولة البريئة، حتى أن موضوعاتها تأخذ أبعاداً سهلة ومباشرة، لكن لغتها التي تختار الصدام كأسلوب للطرح، تغطي تلك الأبعاد بوهج حاد يلغي الحدث، و يكشّف الواقع بازدحام رموزه، والكاتبة تراوح بين إدانة المرأة ووصفها بالسطحية، وإبرازها في إطار إيجابي يبعث الأمل.

٧ ــ شريفة الشملان ــ منتهى الهدوء (١٥)

يلاحظ المتابع لقصص الشملان، نضجاً فنياً هادئاً يواكب رحلتها القصصية، و يصعد رؤيتها صوب الطروحات الشاملة والحالات الغنيّة، وقد بدأت الكاتبة منذ قصّتها «هي وحكاية التمر»(١٦) تتجاوز أسلوب الحكاية وتقترب من لغة القصة الحديثة، و يبدو أن هذا التجاوز جاء مصحوباً بالإحساس الفردي بقيمة «الأنا» فبدأت الكاتبة تثري مادتها الفنيّة من تجاربها الطفولية الكثيرة، حتى برعت في اختيار اللقطات الإنسانية، و برهنت على وعي بدواخل شخوصها، وهي تغلّف الحالة الإجتماعية بستار من الإبهام الذي يجد تبريره على مستوى الواقع، وعلى مستوى الرمز.

وعلى مساحات قصصها نلتقي بنماذج نادرة وغريبة، فهي تلجأ إلى الواقع اليومي فتأخذ منه المواقف الحقيقية، وتستفيد من خلفياتها التاريخية، ونتيجة لإصرارها على التصعيد الدرامي للمواقف نكتشفها تتدخل في السياق وتفرض نفسها على خيالها.

وفي قصتها «منتهي الهدوء» سارت بالحدث بتواصل مقبول، نتج عنه تعلّق القارئ بالقصة ومتابعته لها، وهناك مسار محوري للحدث عبر التداعي النفسي للشخوص، مع التركيزعلى انفعالات البطلة ومراقبتها، مما دفع بالقصة إلى الملتقي، الذي عاشها لحظة بلحظة، وفي منتهى الهدوء.

٨ ــ قماشة السيف ــ ما بين النهاية والبداية المختلفة(١٧)

«حول اغتيال المواهب الشابه: رسالة وتعليق». رد للمحرّر الأدبي في مجلة اليمامة، على رسالة وصلته من «قماشة السيف» قائلا:

«أسلوب يشف عن مغامرة إبداعية تعتمد على الموهبة وصدق التجربة والمعاناة، إنك تملكين موهبة رائعة، وعبارة قوّية جادة، وفي الكثيرمن الأحيان سليمة، وغائرة في أعماق اللغة، لديك أيضا خيال خصب وعاطفة صادقة، مما جعلك تملكين قدرة عجيبة على خلق الجمل الشعرية.. لكن عن طريق التداعيات غير المنظمة، والأحلام المبتورة، حتى أن لغتك تتحول إلى لغة تجريدية تميل إلى طرح الحكمة، ورغم كثافة الصورة، وحضور الشعر مما يساهم في غياب الموضوع.

كتابتك تنطلق من اعتبار الحلم كأساس، ولذلك يأتي الواقع بما فيه من قسوة وجهامة كشيئ عارض أولا وجود له بشكل واضح. من هنا تدخلين في الجو الرومانسي، من خلال السطور البكائية..

المعتمدة على التداعي غير الواعي. مما يجعل المقاطع تفقد التوازن والترابط المنطقي الذي يضفي عليها الشمولية والعمق»(١٨).

والحقيقة أن هذا الرأي على أهميته، يُبقي العناصر الضرورية للقصة الحديثة مثار أخذ ورد. لأن الواقع والشمولية، والترابط المنطقي تبقى من الأمور النسبية التي يصعب التعميم فيها، و يبدو أن المحرر قد بنى وجهة نظره على قصة الكاتبة المنشورة قبل ردّه بأسابيع تحت عنوان «مابين النهاية والبداية المختلفة». والتي تقدم فيها « قماشة السيف» عملاً تجريبياً ذا خصوصية تجمع ما بين اللغة الوامضة، والشاعرية المتسارعة، بالأضافة إلى خلو القصة من الحدث خلواً تاماً وواعياً. والكاتبة تعوّض النقص الدرامي باللغة المكثفة عبر دوائر تصويرية متلاحقة، لا تنتهي إحداها إلا ببداية الأخرى، وهي تحوّل الأمثال العربية إلى أفكار تصاغ بذكاء، وتذوب في السياق علاوة على توظيف الحكم والأساطير الشعبية في إثراء القصة، حتى تقترب بالقصة من الرموز الشعرية التي تبلغ حد الإلغاز. و بشكل عام تخلو القصة من الحياة والحركة، فليس هناك إلا إنسان واحد، لا نكتشف جنسه بسهولة، والجنس مجرداً لا يهم، المهم أن رؤية فلسفية تتداح عبر لغة جميلة، ومن المثير هنا، أن قراءة القصة من آخرها إلى أولها أو من النهاية إلى البداية لاتهم، المهم هو الإحساس بضرورة قرأتها كلها.

وننتهي إلى قصة «القاع.. والخروج منه» التي نشرتها الكاتبة في (مجلة اليمامة) مؤخراً(١٩) لنرى بأن الخروج من القاع هو عملية تحوّل شهدت صراعاً سوسيولوجياً حاداً، احتدم بين الجيل الطالع والجيل النازل، ليجسّد بعداً حضارياً كامناً. حينا تبدأ الإنسانية بالصعود على السطح باتجاه القمة، وتعي بنضج أخضر أن الأشجار الباسقة والثلوج الناصعه لا ترى بالعين الواحدة. ولابد والحالة هذه من ارتقاء السفح إلى القمة، رغم مخاطر الإنزلاق، وبهذا التطلّع تعيش الكاتبة حالة التحوّل وملاحظة المساحات الخضراء رغم تقلّصها، وهي تواكب بتحوّلها مرحلة مهمّة من عمر جيلها، مرحلة الشعاع الأول والكرّاسة الصغيرة، والقلم الرصاص، حتى مرحلة التوازن:

«ليذهب بصري إن أنا شربت الكتب.. كل الكتب، تصوري يا أماه ـــ هل مسّك جنون؟! ـــ مسّني عقل».

لقد مّس العقل فتاة ما، فخرجت من القاع صوب منائر مضيئة الأعناق لتقبس منها، وعلى السفح حاجز مذكر يعترض حالة الإرتقاء، حاجز يريد لقطار العقل أن يتوقف و يرتاح في جو أسري مشبع بالرفاهية واللّذة، في غياب العقل والكتب، لكن الحالة كالآتي:

«تزداد الآفاق الخضراء اتساعاً، أضحت تحلم بأن تقبض على الماء والهواء» وهذا ما يحدث بالفعل، فالكاتبة تخلط سردها بين ضميري المتكلّم والغائب، وتعيش حالتها ورصدها من موقعين، مرّة تمثل نفسها، ومرّة تمثل غيرها، وهي ترسم خروجها من القاع بشكل تدريجي مرحلي، من البيت إلى المدرسة، ومن القرية إلى المدينة.

وبهذا التداعي يتضّح خروج قماشة السيف من المأزق، رغم الغموض الذي يؤطر جملها القصصية المفردة، إذا أخذت بمعزل عن الإطار الكلّي، و بعيداً عن التطلع الرؤيوي الناضج، والمدرك لحركة التحوّل من القاع باتجاه القمة عبر السفوح الوعرة.

كلمة .. ليست أخيرة:

ثم تمضي كوكبة الكاتبات الشابات، على درب القصة السّيج بالآلام والآمال، ومؤشرات الواقع تبشّر بالكثير، فلم يكن اهتمامي وليد تعاطف مبهم، لكنه إحساس جرئ، أسمعني كلمات الكاتبات الشابات بصوت واحد، وهن يجتمعن على رؤية واحدة، و يلذن بشئ من الغموض، و يلجأ إلى نفس الأداء، و يتفقن على ذات الصياغة. حتى كدت أغامر.. وأجمع قصصهن الكثيرة وأرتبها بشكل منطقي لأخراج بروايتهن الأولى وكأن كل واحدة كتبت فصلاً فيها. النقد لا يقبل الرهان.. لكنني أراهن على أن رواية «جونت دابان» عن الطيّب صالح، إذا صدقت، فستصدق على إحداهن، وكأنني أراهن يتسابقن إلى كتابة الرواية الخليجية الأولى، أتوقف عن الإيغال في نتاجهن القصصي المثير، وأعلّل النفس، بأن هذه الملاحظات ستصدر مفصّلة ضمن كتاب شامل عن القصة السعودية.

هـــوامش

(١) عبد الكريم العودة. «أدب المرأة بلا عقل..؟» مجلة اليمامة. العدد ٥٣٢: ص ٢٦ ـــ ٢٧

(٢) عبد الله آل مبارك. نشأة القصة القصيرة في أدبنا الحديث(من بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين). جدة، جامعة الملك عبد العزيز، ١٣٩٤هـ. ص ٦٢٦.

(٣) إبراهيم الفوزان. دراسات في أدب الجزيرة العربية: الفن القصصي في أدبنا المحلي. مجلة اليمامة. العددان ٥١٧ و ٥١٨.

• لم يوقع محمد حسن عواد تلك المقدمة بأسمه، بل كتبها بوصفه رئيسا لنادى جدةالأدبي، حيث قال في السياق: «حين قلت في قصيدتي (تحية الفن للفن) وأشار في الهامش إلى أن القصيدة من ديوانه (الأفق الملتهب)».

(٤) ناصر محمد العديلي. «أزمة قصتنا الحديثة». مجلة اليمامة. العدد ٤٧١، ١٣٩٧ هـ. ص ٢٦ ـ ٢٨.

(٥) محمد الأنور العشماوى. ملامح التجديد في القصة السعودية. المربد(ملحق جريدة اليوم الأدبي) العدد ٢٧٤٩، ٢٨ محرم ١٤٠٠ هـ.

(٧) سعد مفرح. عن أدب المرأة. المربد. العدد ٢٨٣٣. ٧ جاد أول ١٤٠٠هـ.

(٨) من مقابلة مع الكاتبة نشرت في جريدة الجزيرة، العدد ١٦٥٠، ٢٢ ذو القعدة ١٣٩٩ هـ.

(٩) محمد طه جونير. «العبث» لهدى الرشيد: «البحث الدائم عن الجنان». جريدة الشرق الأوسط. ع ٦٩٥، ٣٠ ذو الحجة ١٤٠٠هـ. ص ١٢.

(١٠) كتاب القصة: نماذج مختارة من القصص السعودية. بإشراف لجنة القصة بنادي الطائف الأدبي. ١٣٩٨هـ. ص ٥٧ ـ ٦٠.

(١١) أذرع الواحات المشمسه. الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون. الرياض، ١٣٩٦ هـ. ص ١٠٥ ـ ١١٠.

(١٢) القصة: نماذج مختارة من القصص السعودية، بإشراف لجنة القصة بنادي الطائف الأدبي. ١٣٩٩ هـ. ص ٦٥ ـ ٧٥.

(١٣) القصة: نماذج مختارة من القصص السعودية. بإشراف لجنة القصة بنادي الطائف الأدبي. العدد الثاني، ١٣٩٩ هـ. ص ٧١ ـ ٧٥.

(١٤) جريدة الجزيرة (الملحق الأدبي). العدد ٢٩٥٥ ، ٢٩ شوال ١٤٠٠هـ.

(١٥) جريدة الجزيرة (الملحق الأدبي). العدد ٢٦٧٦. ٨ محرم ١٤٠٠هـ.

(١٦) جريدة الجزيرة ـ العدد ٢٦٢٧.

(١٧) مجلة اليمامة. العدد ٥٩٧، ٣ جادي الثانية ١٤٠٠ هـ. ص ٥٤.

(١٨) مجلة اليمامة. العدد ٦١١، ١٣ رمضان ١٤٠٠ هـ. ص ٥٧.

(١٩) العدد ٦١٩ ـ ١٧ ذو القعدة ١٤٠٠ هـ. ص ٥٣.

رواية التوأمان في ميزان العرض والتحليل بعد صدورها بنصف قرن من الزمان

عبد القدوس الأنصاري

• من أبرز العلماء والباحثين في المملكة العربية السعودية له مشاركات علمية ومساهمات فكرية كثيرة، وهو صاحب ومؤسس مجلة المنهل التي صدر العدد الأول منها عام ١٣٥٥ هـ-١٩٣٧م، ولا زالت تصدر حتى اليوم، له مؤلفات عديدة في التاريخ والآثار والتراجم والأدب، إلى جانب مقالات ودراسات وبحوث منشورة في الصحف والمجلات السعودية.

كانت المجلة قد وجهت مجموعة من الأسئلة إلى المؤلف الذى تفضل مشكوراً بالاجابة عليها مكونة هذا المقال الوثائقى عن أول رواية صدرت في المملكة العربية السعودية

رواية «التَّوْأمان» على تواضعها الفني فان لها مزية أدبيَّة خاصة تتمثل في فتحها لباب كتابة الروايات في هذه المملكة العربية السعودية .. إنها هي الرواية الأولى التى صدرت قبل كل رواية في المملكة العربية السعودية.. إذ كان صدورها في سنة ١٣٤٩ هـ — ١٩٣٠م.

أما ملخصها فقد ورد مركزا في نطاق مقدمتها.. التى جاء فيها، توضيحا للبواعث التى حملت كاتبها على كتابتها وإخراجها إلى حيز المطبوعات من الكتب، ما يلى:

«وبعد فغير خاف ما جلبته المدنية الحديثة على الشرق عامة، وعلى العالم العربي الإسلامي خاصة، من آفات فتاكة، ودوّاه دهياء.. مما يكاد يُودي ببنياننا الإجتماعي من أسّه، و يقضي على كياننا الخُلُقيّ من رأسه.

وبَدَهِيٌّ أن هذا الفتح الأوروبى إنما اعتمد في توسعه وانتشاره على سلاحين: الدعاية القلمية، والالآت الجهنمية.

ومعلوم ما يمتاز به الأول من تأثير على الضمائر والشواعر — لذلك نَظَّم قواد حركة استعمار الشرق حملته تنظيما دقيقا فائقا، وجهزوها بما لديهم من أنفذ الوسائل وأفعل الأساليب.

وكان من أهم هذه الوسائل، وأمكنها وأدخلها إلى قرارات النفوس تحبيب تلك الروايات التى ألبست أكسية جذابة من الاغراء الشائن المفعم بالفظائع والانسلاخ من قوم الآداب، وشريف الاخلاق» .. وتمضى بنا المقدمة في إيراد بواعث اصداري لرواية: (التوأمان) فتقول:

«لاقت هذه الدعاية — الدعاية الغربية — بما زودت به، رواجا عظيما في سائر أنحاء هذا الشرق، و بالخصوص في العالم الاسلامي العربى، فتغلغلت إلى قرارت نفوس الجماء الغفير من ناشئة ومتعلمي فتيانه وفَتَيَاتِهِ معاً، الذين أصبحوا فيما بعد، مطايا

التوأمان

١ – التوأمان

في ذلك القصر الفخم الرائع القائم في قلب ذياك الحيّ الشرقيّ الجميل من هاتيك المدينة العربية الزاهرة التي طالما خفقت في فضائها اعلام الخلافة الاسلامية في ازهى عصورها الغابرة : كانت تقطن أسرة عربية مسلمة عريقة في المجد معروفة بوفرة الثراء ٠

وكان رئيسَ هذه الاسرة النبيلة شيخٌ وقور جاوز العقد الخامس من عمره الذهبي الى حلقة السادس يدعى : « سليماً » ٠

وكان سليم هذا كاسمه ، سليماً في طويته ، سلامته في ديانته وماضي حياته ، فطالما تراآت له الأيام في غلائل السعادة والهناء ، غير ان في قلبه لوعة لا ينطفئ أوارها الا يتنسم ريحانة الأبناء ، رجاء ان يكونوا له أبهج سلوى ، وأحسن ذكرى في هذه الحياة الدنيا !

فمكث طويلاً لا يألو جهداً في الابتهال الى بارئ النسم : ان يتحفه بأمنية أمانيه ، حتى اذا وافى الوقت المقدور حبته العناية الالهية بتوأمين اثنين ٠ فأسمى احدهما : « رشيداً » والآخر « فريداً » ٠

ولشدّ ما سُرّ بنجوم(١) هاتين الزهرتين الناضرتين في روضة الوجود الزاهر لذلك لا غرو(٢) أن يكونا موضع حفاوته ، وموطن رعايته ٠

(١) نجم الشيء ينجم نجوماً : ظهر وطلع : المنجد ٠ ص ٥٩٢ طبع عام ١٩١٣ م ٠
(٢) اي لا عجب ٠

مطالعاتهم وضحايا مروياتهم..

وكان حقا على الشرق عامة، وعلى هذا العالم العربي خاصة، بعد أن بدأت نهضتها الحديثة أن ينظما حملة دفاعية تقاوم تيار هذا السيل الجارف، وتوقفه عند حده.. وذلك بمقابلة الإبْرَةِ بِسِنَانٍ أختها!».

ثم تفضي بنا المقدمة إلى ميدان الإيضاح عن الاسباب المباشرة لظهور رواية (التوأمان) إذ ذاك قائلة: «ولكن مع كل أسف فقد ظل رجال التربية والأخلاق منا، مَكْمُومي الأفواه إلى أمد بعيد، حتى تفاقم الخطب، وأوشك الْخَرْقُ أن يتسع على الرقع..

هنالك استيقظ نفر منهم لهذا الشر المستطير، فأعملوا أقلامهم لإخماد لهيبه ولكن من غير طريقه الذي منه انساب وانحدر..».

وهنا تصل مقدمة الرواية إلى بيت القصيد، فتقول:

«ذلك ــ والحق يقال ــ ما حملني على تحرير مقال في هذا الموضوع الخطير: موضوع الهداية والإصلاح لشبابنا (نشرته مجلة المرشد العربي الغراء باللاذقية في جزئها الرابع من السنة الأولى عرضت فيه اقتراحي في هذا الشأن وذلك بما يلي:

ثانيا: مقاومة تيار الفساد المستشري في الشرق من نفس طريقه وبأسلوبه، ومعنى هذا اتخاذ نفس الأساليب التي يُرَوِّجُ بها المفسدون صحفهم ودعاياتهم في العالم (ما المعبرة عنه بالغايات).. وذلك بتضمين التثقيف الاسلامي، المناهج العصريةَ الجذابةَ، ووَضْعِهِ في قوالبَ حديثةٍ تلائم الفكر العام، كالتحرير في بعض الأحيان على الأسلوب الروائيّ أو الفكاهيّ أو غير هذين، مما يزيد في رواج صحفنا وكتبنا، فبمقدار رواجها يقاس نجاحها».. ثم قلتُ متابعا الموضوع:

«وهذه الرواية «التوأمان» إنما أَلَّفْتُهاَ، عملا بهذه الفكرة الشريفة»..

وبعد فذلك كان المصدر الذى انبثقت منه فكرة كتابتها بتفصيل وتبيان..

وفعلا فقد جرت فصول الرواية على المنهج المقرر لها حتى أوفت على ختامها الذي يصل بالقارئ إلى نجاح أحد التوأمين، الفتى: (رشيد) نجاحا باهرا في حياته العلمية والعملية حينما سار في السبيل المرضيّ في دراسته، ولم تجرفه مغريات المدينة حيث إنه لم يدخل مدارسها، فقد قصر دراسته الابتدائية والثانوية والعالية على المدارس الوطنية الرشيدة المناهج .. أما شقيقه: (فريد) فقد انحاز بسبب تأثر ذهنه بالمغريات الغربية الجارفة إلى طريق الدراسة الغربية في ديار الغرب، فاستهوته مظاهرها الخداعة ودفعته إلى ولوج سُبُلٍ ملتوية منافية للأخلاق المرضية، وكانت نهايتُه الأخفاقَ في دراسته ثم تدمير حياته بفعل العوامل الْمُكَيِّفة لها في الغرب التى تدفع الشباب دفعا قويًّا إلى سلوكٍ غير مرضي ولا شريف، أسوة بكثير من الطلاب الشرقيين الذين يدخلون وهم في سن المراهقة إلى ديار الغرب فتلهيهم عوامل الإغراء عن متابعة الدراسة، وتُطَوِّحُ بهم إلى الرّدى والانهيار..

●● ذلك كان مُلَخَّصَ الرواية موضوعاً وأهدافاً، وتأثيراتٍ خارجيةً وداخليةً معاً.

●●●●●

أما كيف اسْتُقْبِلَت الروايةُ عند صدورها، فالحق يقال: إن استقبالها من المواطنين بالمدينة ومكة وجدة كان استقبالا طيبا ناجحا ينم عن تقدير لموضوعها واعتراف بأن فتح المدارس الوطنية والمعاهد والجامعات بدلاً من إقحام الناشئة والمراهقين والشباب العربي المسلم، للمدارس والمعاهد الأجنبية المضللة الخداعة بالمظاهر الجوفاء هو خير لهم ولبلادهم العربية والاسلامية حالاً واستقبالاً، وأولى وأضمن لتغذيتهم بالمعارف الثمينة القيمة التى توجد منهم رجالاً أكفاء بوسعهم تحمل أعباء الحياة، إذا بلغوا السن التى تؤهلهم لذلك .. وها هي ذى حكومة المملكة العربية السعودية وحكومات أغلب بلاد العرب والاسلام الواعية، قد سلكت مؤخراً هذا المنهج السَّويَّ الذي يحقق للمتعلمين من الناشئة والشباب، الوقايةَ من سموم الدراسة الأجنبية غير الناصحة في معاهد الغرب وجامعاته ولا سيما بالنسبة للناشئين والمراهقين منا الذين لا يزال إهابهم غضًّا، ولديهم قابليةٌ واستعداد نفسيٌ لتقبل ما يُلْقَى في فراغ أذهانهم، أياً كان، ومن أيٍّ كان، وفي أىّ اتجاه كان.. فليس لديهم إدراك واسع وعميق يستطيع التمييز بين الضار والنافع والطيب من القول والخبيث، والبَنّاء من الرأي والهَدّام .. إنهم لم يفرقوا ذهنيا بَعْدُ بين التَّمرة والجمرة. وبحسبهم المنظر دون المخبر...

●●●●●

وكان عدد النسخ التى طبعت من هذه الرواية ألفي نسخة نَفِدَت كلها في ظرف ثلاثة أعوام.. وهذا قدر كبير من النسخ المطبوعة بالنسبة للعام الذي صدرت فيه الرواية.. ونفادها كان

كليا.. ولديَّ كشوف مخطوطة تُبيِّنُ أسماء الكثيرين من رجال العلم والأدب والإدارة الذين أخذوها بثمن ليس بخسا إذ ذاك، فهو (ريالان سعوديان) للنسخة الواحدة... وقد أخذت منها المكتبات في مكة وجدة والمدينة والطائف كميات طيبة، بعثت إلي بأثمانها بعد أن حسمت العُمالة التي لها عليها.. فقد كانت العمالة على كل نسخة مبيعة منها (١٠٪) من النسخ المبيعة فعلاً، والمُورَدُ ثَمَنُها إلى مؤلفها في المدينة المنورة يومذاك.

ولولا احتفاظي الشديد بالنسخة المجلدة منها لما بقيت لديَّ نسخة منها.. فقد تواتر الطلب عليها حتى بعد مُضيّ نحو عشرين سنة حتى إن النسخ القليلة الباقية لديَّ بقصد الاحتفاظ بها كأول أثر قصصيّ صدر في المملكة العربية السعودية ليس لديّ منها نسخة واحدة الآن.

ولم تكن لدينا أيام صدور هذه الرواية صحف محلية فإن صدورها بسنة ١٣٤٩ هـ ــ ١٩٣٠م كان قبل نشأة الصحافة الوطنية لدينا.. فصوت الحجاز التي كانت أسبق الصحف الوطنية إلى الصدور ــ إنما صدرت في عام ١٣٥٠ هـ أي بعد صدور الرواية بعام.

وعندما أثرت تيارات الأدب الهجرى في آراء بعض الأخوان في مكة وجُدَّة قام أحد الإخوة من الأدباء المعاصرين بنقد الرواية المذكورة في صحيفة صوت الحجاز على طريقته في النقد الأدبي، كنتيجة من نتائج التأثير الذى كان يظلل بعض أجواء هذا الأدب حينئذ بمناسبة نشأته وغليانه، ثم بعد أمد قام بعض رجال الفكر والأدب الحديث وأعلامه في جامعة الرياض ــ قام بتقويم جدوى رواية (التوأمان) فأبدى فيما نشره أن لها ميزة السبق في فتح الباب للفن الروائيّ الحديث في هذه البلاد.. والأمرُ الثابت أن مبادىء الأشياء المهمة في هذه الدنيا تبدأ هكذا صغيرة ثم تكبر ضعيفة ثم تقوى ــ و بوسعنا أن نضرب مثلا شاهدا لذلك في سنن الحياة التى خلقها الله سبحانه وتعالى بالانسان نفسه، فان خلقته تبدأ علقة فمضغة، ثم طفلا رضيعا، ثم يافعا، فشابا، فرجلا سوياً..

● هذه خلاصة رأي المثقفين المنصفين من كبار أدبائنا ورجال الفكر لدينا حيال هذه الرواية.

●□●

أما الورق الذي طبعت عليه فورق أبيض سميك جميل لا يزال يحتفظ برونقه حتى اليوم بعد مرور (٥٢) سنة على طبعها عليه.

ومكان طبعها في مدينة دمشق بمطبعة الترقي بالقيمرية، إذ لم تكن في بلادنا يومئذ مطابع يمكن لها أن تخرجها بالشكل الذى صدرت به من مطبعة الترقى عامئذ.. وكان المشرف على تصحيحها هنالك هو العالم المربي المثقف المرحومَ الأستاذ (محموداً الحِمْصِيَّ) مُديرَ المعارف المنتدب بالمدينة المنورة قبيل ذاك، وقد قام بإخراجها إخراجا فنيا جذابا حسب الظرف الذى صدرت فيه.

وتاريخ نشرها كما قدمته آنفا كان بسنة ١٣٤٩ هـ ــ ١٩٣٠م وهو وقت مبكر بالنسبة لنشأة المملكة العربية السعودية على يدي الملك عبد العزيز آل سعود تغمده الله برضوانه.. فبين تاريخ تأسيسه للمملكة بسنة ١٣٤٤ هـ وبين صدور رواية (التوأمان) خمس سنوات فحسب.

وعدد صفحاتها (٧٤) صفحة من الحجم المتوسط ١٧×٢٠ حسب نظام أصحاب المطابع.

وقد امتازت بغلافين لها حسب الترتيب الطباعيّ الأنيق للكتب الحديثة.. الغلاف الأول أخضر ناضر، يتوسطه سطر من خط الثلث الجميل نَمَّقَهُ الخطاط السوري المشهور: (بَدَوِي) وتتلوه كلمة: (بقلم) بحرف مطبعي جميل وروائع نمقته أناملُ الخطاط المذكور بالخط الديواني، الملفوفة حروفه على بعض، لَفاً فنيا متسلسلا، لاسم: (عبد القدوس الأنصاري) و يتلوه تعريف موجز للمؤلف (الموظف بديوان إمارة المدينة المنورة)، ثم تأتي الهوامش المناسبة فجملة:(حقوق الطبع محفوظة للمؤلف) فاسم المطبعة الناشرة للرواية وتاريخ طبعها.

وقد شُكِّلَ أغلب كلمات الرواية تشكيلا صحيحا واضحا مبنيا على العلم والدراسة، وهذا من دَيْدَنِ المؤلفات المطبوعة حديثا والتى تحترم نفسها وتحترم قراءها معاً فلا تُقَدِمُ لهم نفسها إلا على موائد أنيقة من الحروف الطباعية العربية الجميلة، المُشَكَّلِ مُعْظَمُهَا أو بَعْضُهَا، كيلا ينزلق فكر القارئ أو لسانه إلى لفظ آخر وهو يقرأ أو يطالع أو يَنْقُدُ، أوْ يَنْقُلُ.

فتاة من حائل محمد عبده يماني

يوسف عز الدين



● دكتوراه في الفلسفة من جامعة لندن عام ١٩٥٧م يعمل أستاذاً للأدب العربي والنقد في جامعة بغداد وهو أستاذ زائر للأدب في جامعة [illegible] حالياً. إنه عضو المجمع العلمي العراقي، وعضو مجمع اللغة العربية في دمشق، ومجمع اللغة العربية في الأردن والمجمع العلمي الهندي، والجمعية الملكية للآداب في لندن. له مجموعة كبيرة من المؤلفات، والبحوث العلمية والنقدية وأربعة دواوين شعرية ورواية واحدة.

لما تفضل عليّ الأخ الدكتور محمد عبده يماني باهدائي روايته الجديدة (فتاة من حائل) كان شديد الذكاء كالعادة فقد جمع في إهدائه أكثر من معنى عندما قال (اللهم استر الحال مما سيأتي من مقال). ولما بدأت اقرأها لم أكن قادرا على السير معها بيسر وسهولة لأنه كان يعتسف القول ويجاهد الألفاظ و يروض القلم الجامح العصي بكل مالديه من قابلية ونشاط مساعف، ولم تكن بداية الرواية مشجعة على الاستمرار في القراءة لأنه كان ينحت من صوان لاخراج تمثال جميل.

لكنه تغلب على قلمه وطوعه و بدأ ينساب رخيا سهل العبارة عذب الحوار وأخذت الصور تظهر بجمالها والمشاهد المتنوعة تنجلي والحوادث تتسع وتتبين برقة وهدوء تارة و بعنف وصخب طورا آخر فأخذت اتابع الرواية واتمتع بها، وانصرفت عن الملاحقة اللغوية فقد انصرف الكاتب بعاطفة فياضة و باحساس رقيق وفكر منظم وأخذت الشخوص ترسم واقعية الحياة بخيرها وشرها وحلوها ومرها، وحزنها وفرحها وابتسامتها وعبوسها.

إن جمال السرد ودقة العبارة والتقنية الروائية يراد لها عناية كبيرة باللغة وضرورة السيطرة عليها: فالذين كتبوا الرواية العربية ممن سبق الكاتب الفاضل أو الذين اشتهرت أعمالهم من كتاب الغرب حافظوا على اللغة التى كتبوا بها ووسعت مفردات كثيرة، ونحن نعلم أن الكاتب مختص بالعلوم ومن أمثاله الكاتب النرويجي ابسن، وإذا درسنا الأدب الانكليزى نجد بعض العلماء كتبوا رواية عامة أو رواية علمية وفي الحالين كانت الرواية جيدة اللغة ومن الكتاب الانكليز سنو C.P. Snow فهو مختص بالفيزياء والكاتب المعروف و يلز Wells من علماء الطبيعة ومثله هكسلي Aldous Huxley ومن كتاب أمريكا نجد كاتبين من علماء الفيزياء هما أزيموف Isaac Asimov وروبرت هاين لايم Robert Heinlime ومثل هؤلاء الكاتب الفرنسي فرن Jules Verne

وكاتبنا الفاضل موهوب في خياله الروائي ومن الممكن أن يعنى بلغته أكثر لأن الملكة اللغوية تساعده في تيسير آرائه وحفظها

بلغة متماسكة وتماسك الوعاء اللغوى يظهر جمال العمل الفنى و يبرزه بخير حلة وأجمل طراز لأن دقة العبارة وعمق المعنى وجمال الأداء تمتع القارئ بالسرد الفنى واللذة الروحية لتصل الرواية بعدها إلى وحدة فنية وجمال عضوى متكامل متماسك.

الفن القصصي

ومع كل هذا فقد وفق الكاتب وسوف يبدع أكثر متى طالع كتب الأدب القديمة و بخاصة الجاحظ والأصفهانى. ولا أشك في أنه تطور تطورا ملموسا بالقياس إلى روايته (اليد السفلى) وسوف يصل دون ريب إلى القمة الفنية التى ينظر إليها و يرقى سلالمها العالية

وقد يكون للكاتب العذر لعدم تعمق جذوره اللغوية وأنه غير محترف وأرى أن خير رواد الفن وقادته كانوا من الهواة لأنهم يبدعون في الفن و يطورون الأساليب و يقدمون الجديد في الصور والملامح والتراكيب ولان الكاتب الهاوى يؤسره جمال الفن وروعة الأداء والمعاناة الحقيقية للتجربة الذاتية متى واتته نفحات الالهام وعانى فأبدع وخلق. وقد قال الكاتب نفسه بان الكتابة (رياضة يستعيد بها نشاطه وحيويته) فهويريد المتعة الفنية التى تملأ نفسه باللذة والنشوة والغبطة وهو شعور الفنان الأصيل الذى يدرك بلا شعور لذة العمل الفنى ومتع المعاناة الفكرية. إن فن القصص أصبح واسع الانتشار وفضل على كثير من الفنون الأدبية كالشعر والمقالة والنقد، لأنه يحقق للكاتب شهرة سريعة وواسعة إذا ما عالج الموضوعات الآنية والقضايا السياسية والإجتماعية، وقد دخل إلى هذا المضمار كثير من الكتاب أضاعوا معالم القصة الفنية لانهم لم يتمرسوا بالفن القصصى ولم يعرفوا أركانه وقواعده، أكثرهم سجلوا تجاربهم الفردية وخبراتهم الخاصة دون مراعاة للقواعد الفنية والتقنية الروائية.

وإتخاذ الرواية وعاء فكريا دون موهبة متميزة أو قابلية فنية لن يخلق الروائى المبدع، لذلك وجدنا في عالمنا العربي خلطا كبيرا بين القصة والرواية والمسرحية، عندما حاول بعض الكتاب إثبات الذات الإجتماعى والشهرة الأدبية لأنهم لا يملكون الأداة الفكرية الواضحة والإتجاه الفلسفي الذى يمكن منه التعرف على هويته الحضارية والطبيعة الانسانية التى يريد أن يرسمها.

وستترك قلة محدودة تملك المؤهلات الفكرية والأدبية وكتبت رغبة في الفن القصصى معالم مسيرتها في تاريخ الأدب وتؤثر في السلوك الفكرى في الاعراف العامة والتقاليد الإجتماعية والفنية والأدبية، لأن القصة البارعة والرواية الناجحة هي الدراسة العميقة المتخصصة في السلوك الإنسانى ذات المنطلق الفكرى الذى يمتزج الاستثمار الفكرى بالعاطفة الانسانية والاحساس العميق مع العقل الواعى . والارادة الواعية المثقفة تنظر بشمول وسعة وتستفيد من التأمل والخيال لترسم الدلالة الحضارية في السلوك الانسانى، وتبرز الاستعداد النفسي في الشخوص والاحداث والنشاط العقلى ضمن الأطر الناجحة للنص الفنى.

ومتى وجد الكاتب سبيله إلى رسم أسس جديدة أدت إلى نتائج إيجابية ذات تأثير حضارى و وضوح فنى فسوف يسبق غيره زمنيا و يكون رائدا من الرواد المفكرين القلة في تاريخ الأدب المعاصر.

فتاة من حائل

هذه الرواية صورة من الواقع العربى المعاصر رسمت جانبا من البيئة التى عاش فيها الأديب فقد عرف الأبطال ولم يختلق الحوادث و ينتحل المشاهد لأنها حوادث طبيعية لا تعقيد فيها، ولا حبكة غريبة مفتعلة، لكن هذه الواقعية الجديدة خرجت عن اطارها الفنى أحيانا إلى التقريرية والمذكرات الفردية، فقد أراد الكاتب تسجيل فضل جماعة كريمة ــ بفترة من حياة الجامعة ــ وأزمة انتابتها بذهاب أساتذتها فبادرت إلى المساهمة في العمل الجامعى فذكر اسماءهم ومنهم : الصديق الوفي الشيخ عبدالوهاب عبد الواسع والزميل الكريم الدكتور عبد العزيز الخويطر والشيخ ناصر المنقور أطال الله عمره والأساتذة الشيخ أحمد زكى يماني وهشام ناظر والدكتور علوى درويش وحسن المشارى وعمر الفقيه وغيرهم من أساتذة كرام وكرر مثل هذا عندما أهدى. (سمو وزير الدفاع والطيران) سيارة لبطل الرواية هشام وقد كان في ذكر اسمائهم الأولى غني عن ذكر اسمائهم كاملة وما قدموا من فضل لا يساير الفن الروائى و يضيع على القارىء لذة الخيال ومتعة الحدس ونشوة التصور.

وموجز الرواية :

هشام شاب من أهل مكة المكرمة نشأ فيها وأكمل دراسته الجامعية في الرياض وتخرج فيها بالاجازة مهندسا وتمنى أن

يكون معيدا ولكنه أخفق في الحصول على الدرجة التي تؤهله للعمل الجامعي. و بالصدف يلتقي بصديق خاله الذي يعمل في القوات المسلحة مهندسا، و يقنعه بالانتساب إليها و يوافق وتكون (حائل) مثابة التمرين للدورة العسكرية. و يتعرف على زميله ناصر من أهل حائل، وترتبط بينهما أواشج الود وتكثر زياراته لأسرته و بصدفة يرى حسناء فارهة تمر من أمامه فيقع في شباك الهوى، وتنتابه هموم المحبين وتعتوره وساوس الموهين، ويخيم على نفسه الحزن وتنتابه الكآبة، فيفتضح أمره عند صديقه الحميم. ولم تفلح المماراة أو تنفع المداراة، فيعرض عليه الزواج واستعداده لتقديم أخته لتبعد عنه الوحدة وتفرج عن روحه القلق. فتبدل حاله وتمر على روحه همسات الغبطة، ونسمات الفرح المشوبة بالتهجس والخوف، من أن تكون التي رآها زائرة أو متزوجة وليست أخت صديقه.

يذهب خاطبا فيمتدح والد الفتاة سجاياه العالية و يثنى على أخلاقه الجميلة، و يدخل داره و يعود ومعه فتاة تلفعت بالعباءة وضاءة الوجه جميلة القوام، و يقول لهشام إنها ابنتي و يقضى الدين الحنيف أن تراها مقبلة مدبرة ولها الحق أن تراك، ولما تلاقت العيون اخترقت نظراتها قلبه فسعد لانها أمنية القلب، وتم الخطبة والعقد على ما تراضيا عليه من المهر وعلى السنة النبوية.

تسمع أم هشام من ولدها ما حصل وتتألم لأنه خرق التقاليد القديمة والعادات بأن تكون الاسرة وسيط الزواج، وتغفر زلته و يأتى بأسرته إلى حائل و يتم التعارف و يسود الود والوئام.

وتدفع هيا زوج هشام زوجها للحصول على بعثة علمية و يوفق إلى ذلك فيتركها نهب عواطفها وحبها و يذهب إلى امريكا ليتعلم اللغة الانكليزية منفردا وليتمرس بالحياة الجديدة. و يعانى معاناة العربي الذى اختلفت به السبل ، ولكنه يتغلب على العقبات ويجتاز السنة بنجاح و يعود إلى الوطن و يرجع مع هيا. وتظهر عليها صلابة في التطور اوتعانى من اختلاف التقاليد والعادات وتتمسك أكثر من زوجها بالعادات العربية والتعاليم الاسلامية ،و ينجرف هشام في التيار العارم و يعب منه فينسى كل شئ. والزوجة صابرة محتسبة تتجرع الصاب والعلقم، وزاد في الطين بلة خيبة هشام الموجعة في دراسته وضرورة العودة إلى الوطن ساحبا اذيال الخسران والاخفاق وراءه. وتبرق في ذهن الزوج الوفية فكرة سرعان ما تنجح في تطبيقها فقد طلبت الإلتحاق بمعهد للدراسة أعدت نفسها إليه من قبل فوافقت الجهات المسؤولة تشجيعا للمرأة وأبقته معها محرما. والطريف أن هيا تكمل دراستها قبله فكانت السابقة فى معهدها وكان المجلي في الفوز و ينالان الأماني وتفرح النفوس.

الأدب الوجداني

أعجبني في الكاتب فلسفته الواضحة الصريحة وأسلوبه السهل وحبه للخير ورقة الغاظه عندما يتحدث عن مشاعر الوجدان أراه يحلق و يرق جرسه ويحلو لفظه إذا ما صور الحدث الوجداني، والذكريات العذبة في أيام الدراسة وما أحلاها من ذكريات وعندما يصف عواطف الأم وحنانها وهي تودع ابنها أو تلقاه بعد غياب وعندما يصف خلجات المحب الحائر الذى لا يستقر على حال من القلق والحب والانفعال العاطفي، فهو يصف العوامل النفسية التى تنتاب هشام وهو حائر بين قلبه الموله و بين التقاليد والعادات التى شب عليها، وعندما يصف مشاعر غربة العربى يعيش بعيدا عن أهله وعاداته و يرى كل شئ غريبا وهو يدرج في اللغة ليتعلم الحديث والكتابة بها. وقلق هشام عندما أراد السفر وترك زوجته تصارع العاطفة الرقيقة بالعقل الصارم وعندما يرى وجهها وهي تستمع إلى أغنية تصف البعاد والنوى فتنسكب العبرات وتعتلج الحسرات صامتة حيرى. إلى ما في الرواية من مشاهد حلوة وجدانية (١).

إنها رواية ثرة بالخير طافحة بالمشاعر الكريمة بعيدة عن الايذاء والشر تقارب روايات الكاتب الانجليزي جارلس دكنز في الواقعية وحب الخير.

قضية فلسطين

وقد كان الكاتب موفقا في عرض قضايا الوطن فوقف عند فلسطين وقفة المكبر للجيش العربى السعودى و بطولته واستبساله في الذود عن حمى البلد المقدس وذكر كيف (أن الملك عبد العزيز رحمه الله كان معارضا في دخول الجيوش العربية إلى فلسطين) لأنه كان يعرف أبعاد المؤامرة التى بيتها الاستعمار البريطانى و يعرف الظروف السياسية التى تحيق بالدول العربية ولكنه مع هذا دخل الحرب (للحفاظ على وحدة الموقف العربى) ولما طلب من الجيش دخول الحرب قال بألم ومرارة (لقد ضاعت فلسطين).

وعاد الكاتب مرة أخرى يصف بطولات الجيش ومعاركه على لسان الرقيب حمدان.الذى كان واسع الاطلاع على المعارك التى خاضها وأبلى فيها بلاء حسنا هو ومن معه، ووصف عدوان الانكليز على العرب وتحيزهم للصف الصهيونى الذى (ما اعتاد إلا أن يقاتل غدرا وتسللا وطعنا في الظلام) وإذ ما قابل العربي وجها لوجه اختفى وهرب مذعورا.

إن مثل هذه القصص الكثيرةالرائعة وملاحم القتال كانت مجهولة بعد أن غطتها المشكلات العربية وتناقض الواقع العربى المؤلم وتحتاج هذه المعارك إلى رواية خاصة من الضديق العزيز.

وزخرت الرواية بأعمال الخير والوطنية عندما رسم لنا صورا من المغريات التى تهز بعض الناس وتبعدهم عن الدخول إلى القوات المسلحة والانتفاع بالشباب المخلص للدفاع عن كيان الوطن والذود عن حياضه.

المشكلات الإجتماعية

كما عالج جانبا من المشكلات الإجتماعية التى يعانى منها المجتمع العربى الذى فرض عليه النفط مثلا غربة وبدل الكثير من أصالته وانغمر بكل كيانه ونشاطه في المادة والسعى وراء المال، ووقف عند داء استشرى بين الشباب المعاصر هو رغبتهم في العمل في مدنهم التى نشأوا فيها بل إنهم يريدون أن يعملوا في المحلات التى ترعرعوا بين جدرانها فان بطل الرواية كان يأمل العيش في مكة مع أسرته. (كم يكون سعيدا لو أتيح له المجال للعمل في مكة والعودة إلى مرابع صباه ومراتع ذكريات فتوته والحياة مع أبيه وأمه وأخوته، ولكنه عاد فشرد وحدث نفسه بأنه لا يجوز له أن يبدأ معركة الحياة الحقيقية بأمنية قد تتحقق وقد لا تتحقق وأن يواجه الحياة بقوة وصلابة وأن يختار قراره بارادة وعزيمة).

وقد مر بطل الرواية ببيئات متباعدة ومتناقضة كالحياة الجامعية بما فيها من عرام الشباب، وصخب العمر، وطموح الاتراب، واختلاف الطبائع، وتباين القابليات الفردية، ومجتمع مكة أو حياة المعسكر في حائل وما فيه من حياة خشنة وتدريب عنيف ومثّل حياته العجيبة في امريكا حيث الحضارة الجديدة وتباين التقاليد في المجتمع والفكر والاقتصاد بالقياس إلى الحياة العربية والبيئة الاسلامية في الوطن.



كان بارعا في وصف مادية الغرب وطراز حياته والعلاقات الإجتماعية التى تخالف المألوف العربى والمثل الاسلامية فكان مكان الرواية متسع الاطراف زمنيا ومكانيا وموضوعيا.

وقد كنت أرجو أن أجد صورا واضحة لحائل وحياتها وقضاياها الإجتماعية وصور أهلها وعاداتهم وما يفكرون به، ولماذا اختار فتاة حائل دون سواها في روايته؟

الايمان والدين

ولابد أن نذكر ظاهرة مباركة في الرواية هو حفاظ الشخوص على ايمانهم ودينهم وتقاليدهم ومثلهم السامية، فقد ابتعد العرب عن هذه المثل والتمسوا قشور التقاليد والسطحى من العادات وابتعد أولئك المستعربون عن تراثهم الحضارى وارثهم العربى الأصيل، وسرنى أن يلتزم الشيخ عبد الله والد هيا بالسنة النبوية عندما قال لهشام: (إن لك ياولدى الحق في أن تراها وفق ما أمر به الشرع الحنيف مقبلة مدبرة وأن تقول رأيك النهائى بعد ذلك بصراحة وأن تراك هى كذلك وتقول رأيها فاذا تزوجتما من ثم كان عن رغبة مشتركة، أما الباقي فهو لله وعلى الله وما التوفيق أولاً وآخرا إلا من عند الله).

وعرج على قضية المهور التى يعانى منها المجتمع العربى حتى كثرت الفتيات غير المتزوجات في البيوت وانتشرت العنوسة بين بعض الاسر للمغالاة بالمهور والمظاهر البراقة التى يتطلبها العرس.

و يظهر أثر الايمان العميق على هشان عندما يحدث خلل في الطائرة فلم يفزع كما فزع صاحبه غير المسلم لأن له ايمانا عظيما (قال قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا، فما فائدة الخوف والهلع إذن مادام الله العلى القدير هو الذى يقدر الأمور و يسيرها كيفما شاء). وضعف الايمان هو الذى جعل العرب والمسلمين في الصفوف المتأخرة وجرأ عليهم العدو الصهيونى الذى قال بكل فخر عندما

دخل القدس العربية إننا انتصرنا على العرب بالدين والايمان. وقد حافظ الكاتب طوال الرواية على تعاليم الاسلام عندما رفض بطل الرواية الشراب الاسكتلندى الأصلي فقال لصديقه الامريكي الذى ألح عليه بالمشاركة: (يبدو لى إنك لا تعرف أن دينى يحرم علي شرب هذا الشئ.. أنا مسلم ولا أستطيع أن أتناول المسكرات)(٢).

الروائي الناجح

والروائي الناجح من اتسمت أعماله الفنية بعمق النظرة وسعة الأفق الفكرى وتمكن من النظر إلى المجتمع بشمول واتساع، وإلا يكون محدود الأفق يعنى بالجزء دون الكل فهو يهتم بالاطار الخارجي أو الهيكل الفنى و يتضمن الأحداث الشاملة والتصور الانساني. وقد اتهمنا نحن العرب بأننا نهتم باللفظ دون المعنى وبالكلمة دون المضمون لعناية النقاد العرب بالشعر وحفاوتهم بالبيت، وهى نظرة غربية جاء بها المستعربون دون أن يدرسوا التراث العربى من القصص وتاريخ الوقائع والحروب وتدرسوا الروايات الكبيرة في التاريخ الإسلامى وقبل الاسلام في مختلف البقاع، وسار على دربهم الدكتور طه حسين متأثرا بالفكر الذى درسه في ربوعه ولم يرفي الانتاج العربى الكمال والروعة التى كان يجدها عند الروائيين في الغرب (٣).

إن تاريخ الفن القصصى عند العرب زاخر بنماذج من أنجح القصص وإن اختلفت مقوماتها وأصولها عن الفن القصصى والروائي عند الغرب، فقد وردتنا أساطير وحكايات قبل ظهور الإسلام وعرفنا تاريخ القبائل والغزوات كالصراع بين طسم وجديس وقصة أساف ونائلة، ثم جاء الإسلام فضرب القرآن الكريم الأمثلة الكثيرة من القصص التى لابد أنها في الأصل روايات طويلة اختصرها للعبرة وقد ذكرت كتب التفسير وأسواق العرب من هذه الحكايات الكثير، ومع ذلك وجدنا فيها تعقيدات الحدث والخاتمة. ومن يقرأ (الفرج بعد الشدة) للتنوخى، والأغانى لأبى الفرج الأصفهانى، وكتب الجاحظ، و (العقد الفريد) لابن عبد ربه، و (نهاية الارب) يجد الكثير من هذه الروايات والقصص الرائعة وأخيرا نجدها واضحة في ألف ليلة وليلة وكتب الأدب الشعبى في كل الوطن العربى، وسيعجب الدارس لهذا الخضم الزاخر بالفن القصصى والكثرة والكمال الفنى الذى رسمه العربي والفكر الاسلامي في قصصه ورواياته.

وفي هذه الرواية النظرة الشاملة للقضايا الانسانية التى تتجلى في سعة أفق الكاتب ونظرته الانسانية متمثلة في البيئة العربية ومشكلات المجتمع المعاصر، ولو أن الكاتب الفاضل بذل جهدا أكبر في قراءة التراث العربى لزداد زاداً لغويا كبيرأو أطلع على معالجات قصصية رائعة. وأراه فاعلا باذن الله في روايته المقبلة.

الهــوامش

(١) راجع الصفحات ١٨٣، ١٧٨، ١٨٤، ١٨٥، ١٩٤، ٢٠٧، ٢٣٦، ٢٣٩

(٢) لاحظ الصفحات ١٩٦، ٢١٩، ٢٧٦، ٢٧٨

(٣) يلاحظ أن لى كتابين هما (الرواية في العراق) و (القصة في العراق) عالجت فيها أصول القصة العربية والفن الروائى. من مطبوعات معهد الدراسات والبحوث العربية في القاهرة.

ثمن التضحية لحامد دمنهوري

نبيلة إبراهيم سالم



• دكتوراه في الأدب من ألمانيا، أستاذة في قسم اللغة بكلية الآداب جامعة القاهرة، عملت أستاذة زائرة في جامعة الرياض، لها مؤلفات عديدة

ما أكثر ما نقرأ من أعمال أدبية، وما أكثر ما نجلس جلسة الهدوء المتأمل بعد أن نضع العمل الأدبي جانبا، لنراجع في أنفسنا ما تركه هذا العمل فيها من أثر شامل يشمل تفاصيل الحياة الواقعية وأنماط السلوك البشرى اللذين يكشفان عن واقع الانسان الذى تدفع به الحياة دفعا، و يندفع هو وسط غمارها ليحقق ذاته ويحقق للحياة التطور والتقدم.

ولقد كان هذا موقفنا من رواية (ثمن التضحية) للكاتب القصصى السعودى حامد دمنهورى فما كدت أقرأ السطور الأولى فيها حتى وجدتنى أعيش بين السطور ومع الاحداث إلى أن أتيت إلى نهايتها في فترة وجيزة، كنت فيها أضع الخطوط تحت عبارات بعينها وألفاظ تشير من وجهة نظرى إلى المحور الذى تدور من حوله الأحداث وتتمركز من حوله الشخوص بسلوكها السوى وغير السوى، والمندفع والمتريث، والطموح والخامل. ثم أغلقت الكتاب لأجدنى أتساءل: ما الدافع الذى دفع الكاتب لكتابة مثل هذه الرواية؟ ولماذا جعل الأحداث تتشابك وتتداخل على هذا النحو؟ ولماذا جعل لها متعمدا هذه النهاية؟ ثم أخيرا ما معنى عنوان الرواية (ثمن التضحية)؟ وهل يمكن أن يكون العنوان مبلورا لفكرة الرواية والمعنى الخفى فيها؟ كل هذه التساؤلات سنحاول أن نجيب عنها من خلال تحليلنا لا لأحداث الرواية وشخوصها فحسب، بل كذلك لعباراتها التى تفشى بدلالاتها عن مغزاها وهدفها.

فلو أننا لخصنا أحداث الرواية حسب تسلسلها الزمنى لوجدناها تتلخص في قصة شباب ينزحون خارج وطنهم الأم بدافع التزود بالعلم مما يعود عليهم وعلى وطنهم بالنفع. ولقد نجح هؤلاء الشباب وعادوا إلى وطنهم حاملين شهاداتهم في الطب والآداب وغيرهما ليمسكوا بزمام تغيير جذرى في حياة شعبهم بحيث يستطيع أن يواكب مجرى الحياة المعاصرة. فهل كان هدف الكاتب إذن أن يعبر عن أمله في جيل من الشباب بدأ ينفتح على العالم الخارجى فآثر العلم على الكسب المادى، والجهد والمعناة على الاسترخاء والدعة؟ أحسب هذا هو هدف الكاتب القريب والبعيد، ولكننا نعود لنتساءل : أى تغيير يهدف إليه الكاتب؟ أهو التغيير في شكل الحياة أم في جوهرها؟ أهو إحلال جيل وأجيال

من المثقفين حاملي الشهادات محل أجيال ورثت مهنة التجارة جيلا بعد جيل؟ أهو استبدال تقاليد وعادات وأفكار متطورة بأخرى لا تتفق مع الحياة الجديدة المتطورة كما يحلم بها المواطن المثقف الذى تجاوز مرحلة السكون إلى الحركة؟

لنبدأ إذن مع أحداث الرواية من بدايتها ونحاول أن نقف وقفات متأنية مع بعض عباراتها لنستكشف من ورائها هدف الرواية، ومن ثم نستطيع أن نصل بعد ذلك إلى تقييمها لا على المستوى المحلى فحسب، بل على مستوى نظيراتها من الروايات العربية التى نشرت في حينها.

تبدأ القصة بتصوير مرحلة الاستقرار التى تعيش فيها أسرة متكاملة مكونة من أب وأم وأبناء. والاستقرار هنا لا يعنى الاستقرار المادي واستقرار الحياة بصفة عامة فحسب، بل إنه يعنى فنيا تلك المرحلة الممهدة للحركة في الرواية، فالرواية الفنية التى تعد عالما صغيرا مكثفا ومركزا للعالم الواقعى الشاسع المشتت الذى تعيش فيه لابد أن تعكس مجريات أمور الحياة في الحياة الواقعية، فإذا كان الكاتب ينزع إلى الإتجاه الواقعي، فإنه لابد أن يجعل من واقع الحياة الذى يعكسه بصدق في روايته، كاشفاً لرؤية مستقبله في المكان الذى يعيش فيه و يتمسك به وفي زمان مستقبل يتوقعه.

وهكذا تبدأ قصتنا بتصوير الواقع المستقر المعاش. وهو الواقع الذى لابد أن يتبدل، أو يتبدل كثير من عناصره. وفي هذا الواقع تعيش أنماط مكررة معادة بين ماض ثابت وحاضر لا يريد أن يتبدل.. فالأم نمط من النساء التقى الطيب الذى يعيد قصة كل يوم دون احساس بملل أو مجرد التفكير في تغييرها، بل إنها على العكس تحرص على ثباتها في الأجيال التالية لأنها من وجهة نظرها هى الحياة المثلى التى لا ينبغى أن تتغير. وتتركز عدم قابلية التغيير في شخصية زينب البنت، فهى تحرص على الرغم من طفولتها — إذ لم تكن تتجاوز التاسعة من العمر — أن تعد نفسها وتعدها أمها لكى تكون صورة مكررة لها: **«وعادت زينب بعد برهة من المطبخ، وبعد أن توضأت استعداداً لصلاة العشاء، وجلست إلى جانب أمها آخذة سمتها إلى القبلة، وأخذت تتابعها في التسبيح والتمتمة، وتقلدها في الاهتزازات الرتيبة، والتفتت إليها أمها وتأنت لحظة وهى تتأملها في حنان ورفق، وكأنما ترى فيها نفسها، وتحس فيها طفولتها الراحلة أو ربما تخيلت ابنتها وقد درجت مدارج الشباب، وفي كلمات مقتضبة هامسة أمرتها أن تعد أوانى الشاى وتهئ مكانا لجلوس أبيها، فقد حان موعد عودته.»**(١)

و يصل الأمر باستقرار الحياة، بل نكاد نقول سكونها عند شكل محدد لا تعدوه بحيث أن أى تغيير يحدث لهذا الشكل يمثل ازعاجا بالغا للأم. فإذا كانت العادة أن يرى رب أسرة الجيران يسبق قدومه في المساء قدوم الأب ولو لبضع دقائق فإن عكس هذا من شأنه أن يثير التساؤل المشوب بالشك لدى الأم والابناء، بل و بالتشاؤم — فعندما رأى الابناء الأب قادما إلى المنزل في المساء، قبل رؤ يتهم لصديقه الجار، أسرعوا ليخبروا أمهم بهذا الموضوع المفاجئ وظنت الأم أنه **«لابد أن في الامر مكروها على عادتها في التشاؤم من كل تغير يطرأ على ما تعودته من تلقى الأمور في ترتيب وانتظام»**(٢). ولهذا فانها **«أعدت نفسها سريعا وفي لحظة خاطفة لسماع ما تكره مع ما يصحب هذا الاعداد من مظاهر القلق النفسي والخوف مما يخبئه القدر»**(٣).

وكما تسير الحياة على هذا النحو في البيت، تسير كذلك خارج البيت، فالزواج يتم بالاقرباء و يتفق على هذا الزواج منذ ولادة الأطفال: قال الشيخ عبد الرحمن لابنه أحمد الذى كان على وشك أن ينتهى من دراسة الثانوية: **«أنت تعلم أن هناك ما يشبه الاتفاق بيني وبين عمك على تزويجك من فاطمة: لقد كان ذلك من زمن لا تدركه، منذ ولدت فاطمة وأنت لم تتعد الخامسة بعد. إن حديثنا الليلة كان امتدادا لأحاديث جرت بينى وبينه في فترات متفاوته من العامين الأخيرين، وقد رغب إلىّ البت فيه هذه الليلة نظرا لأنك سوف تنتهى من دراستك بعد ثلاثة شهور معدودة»**(٤).

أما خارج البيت فإن العمل يجرى في السويقة القديمة حيث تلتصق الدكاكين في صفين متقابلين، وحيث يكون كل تاجر على علم تام بما يجرى حوله، بل بما يدور من أحاديث بين الناس، بل إن الجلسة في داخل الدكان تقليدية لم يطرأ عليها أى تغير. فقد **«رفع الشيخ سالم قدميه المتدليتين على أرض الشارع آخذا هيئة صاحبه في التربيع»**(٥). ومن الطبيعي أن هذا السوق القديم يقف في هذا المكان وعلى هذا النحو بجانب الحرم المقدس في مكة منذ زمن بعيد لا نعلم مداه. ذلك لأنه مرتبط بحركة الحجيج والمعتمرين طوال العام. وترتبط بهذه الحياة التقليدية تلك العادات والتقاليد والتصورات المتوارثة، فاحتفال الزواج يتم ما نألفه في بيئاتنا الشعبية العربية، حيث تنفصل جماعة الرجال عن

جماعة النساء، فالرجال يعدون الجلسة خارج البيت في (صوان) تتراص فيه الكراسى وتفرش أرضه بالسجاجيد، ثم يأتي المطرب الشعبي ليقف على المنصة فيسمعهم الأغانى الشعبية المروية التى يسمعها الناس في كل احتفال ولكن لا يملون سماعها.

وتسيطر على الكبار والصغار معا تصورات شعبية لا يستطيعون منها فكاكا، فهاهم الشباب يتحاورون حول ذلك الشبح الذى يخيل لهم أنهم يرونه و يسمونه بـ (هول الليل). و يقول أحد لزميله إبراهيم: «**هل نسيت نفسك عندما كنا بوادى فاطمة قبل عام ونصف عام فقط وفزعت من نومك في منتصف الليل وصحت بأعلى صوتك مشيرا بيدك إلى جهة بعيدة: هول الليل، هول الليل**»[٦] و يؤكد إبراهيم قول صديقه بادعاء قدرته على رؤية الجن فيقول: «**إن نجمى كشاف، فقد رأيت الجن منذ صغرى**».[٧] ثم يوجه سؤاله إلى زملائه على سبيل تأكيد هذه القدرة قائلا: «**أتؤمنون بالجن أم لا؟ لقد جاء ذكرهم في القرآن**».[٨]

هذه الصور المتلاحقة للحياة داخل البيوت وخارجها، وهذا التكوين الفكرى الذى يعيش في نفوس الناس يمثلان المهاد الواقعى الذى تنبثق فيه أحداث لتجادل فيه وتبرز ما يمكن أن يظل مستمرا متسقا مع الحياة المتطورة التى يطمع إليها الناس.

وإذا كان كل شعب يتعلق بطبيعته بآثار من الماضى تربطه بجذوره، فإنه يود أن يبقى على مظهر حسى لهذا الماضى يتمثل في تلك الأحياء القديمة بتقاليدها الشعبية الأصيلة. ولهذا فليس غريبا أن نجد كل شعب يحرص كل الحرص على الابقاء على هذه الاحياء القديمة التى غالبا ما تدور فيها حركة تجارية نشيطة وحية. ومن ثم فإن الرواية حريصة على تصوير حياة تلك الأحياء حية نابضة ولا تجعلها موضوعا للجدل والنقاش.

وأما ما يمكن أن يكون موضوعا للجدل والنقاش، فهى تلك العادات التى تهتز في أعين الاجيال الحديثة نتيجة ما يمكن أن نسميه بعملية الغزو الغريب الذى يتراءى لتلك الأجيال في قناع براق يسمونه المدنية الحديثة.

فعندما اتخذ المغنى الشعبى مجلسه في الصدارة بين المحتفلين، قال حسين لزملائه: «**إن هذه الليلة حقيقة بالسهر، سوف نستمع فيها إلى غنائنا الذى كاد يندثر. ورد عليه (إبراهيم) وقد ظهر الامتعاض على وجهه: وهل تعتبر هذا غناء؟ إنه نهيق. فاستدار إليه (حسين) يسأله: وما هو الغناء؟ وهل تستطيع تعريفه لى؟ وضحك إبراهيم ضحكة هازلة وقال: سوف نقلب الفرح إلى فلسفة، اتركنا يا أخى من هذه المناقشات (لكم دينكم ولى دين). لكن حسينا رد عليه: كفانا يا أخى ما نستورده من خارج بلادنا، حتى الغناء نبقى فيه عالة على الغير**».[٩]

ثم سأل (حسين) إبراهيم بعد ذلك على سبيل الاستطراد في هذا الموضوع قائلا: «**أتقصد أنك تميل إلى الغناء الغربى مثلا؟، ورد عليه ابراهيم: أميل إليه ولكنى لا أفهمه. وتساءل حسين: ولم لا تفهمه؟، قال إبراهيم: لأن أذنى لم تتدرب على سماعه. وصاح (حسين) فيه إنك تغش نفسك، لأنك تسعى إلى اقناعى بأنك تطرب للغناء الغربى، إنك لا تطرب إلا للأنغام الشرقية، أنغام بلدك، وغناء بيئتك، لأنك ترى نفسك فيه، لأنه يمثل حياتك.**»[١٠]

وهكذا ينتهى الجدل إلى أن الغناء الشعبى جزء من التراث الذى يحرص ابن البيئة على سماعه، لأنه يمثل جزءا لا يتجزأ من كيان الحياة التى تربط ماضيه بحاضره، كما تساعده على أن يظل مميزا مستقلا بشخصيته وفكره. أما إذا كان التراث يحتوى على تصور ووهم لا أساس له من الصحة بحيث يمكن أن يلحق ضررا من نوع ما في التكوين الفكرى للانسان، بخاصة إذا كان هذا الفكر يمهد للتطور فإن مثل هذا التصور لابد أن يناقش على أساس أنه وهم من الأوهام وأنه لابد أن يتخلص منه. وهذا ما أدى إليه الحوار الذى دار بين الشباب حول موضوع الجن. فقد حسم أحمد وهو البطل الذى ألقى على نفسه تبعة التغيير، الموضوع بقوله: «**كلها أوهام، أنا لا أصدق أن الجن يظهرون لنا علانية**».[١١]

و يبقى بعد ذلك أن يأخذ الكاتب في النمو بأحداث القصة و بالشخصية الرئيسة فيها لكى يصل إلى هذا النموذج المثالى الذى تلقى على عاتقه تبعة التغيير. ولابد أن يكون هذا البطل متزنا ومتماسكا بتماسك الشخصية إنه يملك عقلية جدلية تقلب الموضوعات في ذهنه و يرفض ما ينبغى أن يرفض و يقبل ما ينبغى أن يقبل. إنه غير نزاع الى الهدم المطلق، فهو لا يهدم إلا العناصر الخاوية، وهو لا يهدمها إلا ليبنى ما هو أكثر منها صلابة وتماسكا.

وقد كان هذا النموذج متمثلا في شخصية أحمد، الابن الأكبر للتاجر الثرى عبد الرحمن وزوجته خديجة. ولقد عاش لهما بعد أن توفى أخواه الأكبران من قبل، ولكن الأسرة ما تزال تضم ابنا

آخر و بنتين إلى جانب أحمد.

ومع نمو شخصية أحمد وتطور الاحداث من حوله، يبدأ الوجه الآخر المتغير للحياة، وهو الوجه الذى يقف وجها لوجه أمام الشكل التقليدى القديم لها. ولابد أن ينطلق البطل من نقطة ثم يظل مندفعا في حياته ليحقق الشئ الكبير، لا لنفسه فحسب بل لمجتمعه، وذلك عندما يصبح **نموذجا لحركة التغيير**. وكانت نقطة الانطلاق هذه عندما بدر من أحمد رفض هو أشبه ما يكون بالرفض النفسي لواقع فرض عليه، ولكنه لم يعد يجد فيه معنى أو هدفا مقنعا له. فقد كان يجلس ذات يوم بالقرب من النافذة، وقد وضع كتابه في حجره متتبعا الآذان في صمت، حينما التفتت إليه أمه في انزعاج تأمره بتغطية رأسه، ولكن أحمد اكتفى بوضع يمناه على رأسه وكأنما يرى في ذلك ما يكفي للتعبير عن اطاعة أمر أمه، ولكنها تشير إلى غطرته المعلقة فيسرع إلى التقاطها و يضعها على رأسه، ولكن أمه لا تكتفى بذلك، بل تسارع إلى التعليق على ما بدر منه قائلة: «**لقد نصحتكم مرارا بتغطية رؤوسكم وقت الآذان، فقد كبرتم في السن ولكن عقولكم آخذة في النقصان**»[١٣] «**وبالرغم مما كرره (أحمد) مرارا أمام والدته من أن أمثال هذه التعليمات أو الطقوس ليست من الدين، فهو لم يقرأ عنها شيئا فيما بين يديه من كتب، ولم يتلق من أساتذته ما يفيد بأنها من صميم تعاليم الدين، إلا أن أمه تحاول تثبيت ذلك في ذهنه بشتى الطرق**».[١٤]

وإذا كان أحمد يرفض تلك الشكليات غير المقنعة، فمن الطبيعي أن يرفض تلك التصورات الخرافية التى قد تكون حائلا دون التفكير المنطقى الذى لاغنى عنه للحياة المتقدمة، ولهذا فقد وقف من زملائه موقفا مخالفا عندما خاضوا في موضوع الجن وأكدوا رؤيتهم له في شكل من الاشكال. ثم كان الرفض الأكبر عندما اعترض على أن يتم زواجه من ابنة عمه بمجرد حصوله على الشهادة الثانوية. فتلك الطريقة في الحياة، وهى أن يصبح الشاب مسئولا عن زوجة وأبناء في سن مبكرة ثم يبحث له عن عمل يدر عليه قدرا من المال يعينه على كفالة أسرته، هذه الطريقة لم تعد مقبولة من قبل أحمد على الاطلاق، وإن رأى أبوه أن مساعدته له في أعماله التجارية يضاعف الأرباح مما يجعل أفراد الاسرة جميعها يعيشون في بحبوحة من العيش. ولم يكن أحمد محتقرا لعمل أبيه، بل إنه على العكس كان يقدر والده وعمله كل التقدير، ولكنه كان يرى في نفسه دافعا كبيرا لأن يكون من بين الرواد الأوائل الذين يقودون حركة العلم والثقافة.

وحيث أن **أحمد كان يمثل النموذج الأمثل لحركة التغيير**، فقد كان يمثل النمط الذى يرتبط نفسيا ببيئته كل الارتباط، ويمثل في الوقت نفسه حركة التغيير، ولعل هذا يفسر دائما سلوك أحمد في حل مشاكله بطريقة تجمع بين الهدفين. فهو لم يعارض والده في الزواج من ابنة عمه بل إن هذه كانت رغبته، ولكنه طلب من أبيه أن يعقد القران و يؤجل الزفاف إلى أن يتخرج من الجامعة. ولكن عندما انزعج والده لهذا الاقتراح، إذ أنه سيفرض على ابنة عمه الانتظار سنين طويلة، لم يفقد أحمد توازنه بسبب هذا الانزعاج، ورد على أبيه ردا صلبا متزنا فقال: «**إنى لا أتصور كيف أقف بمحض اختيارى عند هذه الدرجة مع توفر استعدادى ورغبتى في مواصلة الدراسة ومن ناحية أخرى فإن (فاطمة) لم تزل في الرابعة عشرة من عمرها**».[١٥]

وانتصر أحمد في هذا الاختبار الأول الحاسم في حياته، وكان هذا ايذانا بأن يبدأ التغيير الفعلى في حياته. وقد تم هذا عندما خرج من بيئته إلى بيئة أخرى فرضت عليه المعاناة، ولكن ملأته بالأمل في تحقيق الرغبة المرجوة. و بذلك توفرت لأحمد كل عناصر النجاح المرجو في حياته المستقبلية، ألا وهي القدرة على الخروج من البيئة الملتزمة بتقاليد قديمة، ثم القدرة على اثبات ذاتيته أمام اختبار الحياة له، ثم أخيرا العزم في أن ينفذ ما عقده بينه و بين نفسه من الوصول إلى هدف محقق.

وخرج أحمد مع زمرة من إخوانه إلى مصر، وكان من الطبيعي أن يكون قدوة لهم في الاتزان وعدم الاسراف في مغريات الحياة الجديدة. وكانت الحياة الجديدة ثقيلة على نفوسهم في بداية الأمر ولكنهم مالبثوا أن اندمجوا في الحياة وألفوها. وساعدهم ذلك أن بيئة القاهرة، وإن كانت مخالفة في كثير من تقاليدهم عن بيئتهم الأصلية، إلا أن جوهرها وهو العروبة والاسلام، جعل الاندماج فيها سريعا وسهلا ميسرا، وأكبر دليل على ذلك أن أحمد تعلق بشابين مصريين طموحين وأصبحا من أصدق أصدقائه.

ولكن الحياة لا تكف عن أن تضع الناس أمام اختبارات متجددة. ومن شأن هذه الاختبارات أنها تجس صلابة عود الانسان عندما تدخله في مرحلة جديدة من التفكير، ثم أنها تحمله مسئولية الاختيار وما وقد يترتب عليه من مسئوليات جديدة في حياته. وقد كان ذلك عندما أتيحت له فرصة رؤية (فائزة) أخت زميله مصطفى عندما زاره ذات يوم للاستذكار في منزله. فقد رأى

أمامه فتاة بيضاء اللون قدر لها من النظرة الأولى ستة عشر عاما، في سن (فاطمة) وفي عينيها تلك النظرة الهادئة التى تبث الاطمئنان في النفس الحائرة، وتبعث الراحة في النفس القلقة نظرات (فاطمة) التى لا ينكرها. وتذكر (فاطمة). ومعنى أنه أصبح يرى فاطمة في فائزة أنه وقع أسير صورتين متماثلتين ولكنهما مختلفتين، بحيث يصبح الاختيار بينهما صعب للغاية. ولهذا فقد حاول أن يريح نفسه عن طريق خداعها، بأنهما معا صورة واحدة هى فاطمة. وتصبح فاطمة في هذه الحالة رمزا للرباط الوثيق بين البطل وبين حياته القديمة الأصلية. وهو إما أن يفك هذا القيد فيتحلل كلية من الروابط التى تربطه بأرضه وأهله وتقاليده، وإما أن يكبح جماح نفسه ويحاول أن يسدل ستارا كثيفا بينه وبين ما يمكن أن يجعله يحيد عن سلوكه الملتزم. وأحمد كما سبق أن قلنا شخصية تجمع بين القديم والجديد بدرجة متوازنة، فهو لا يريد من القديم أن يقف عقبة في سبيل تحقيق الجديد، ولا يريد من الجديد أن يهدم القديم ويقتلعه من جذوره. ومن الطبيعى أن يكون هذا الاختبار هو الاختبار الحاسم في حياة البطل. ولا تتمثل أهميته على المستوى الفردى بل على المستوى الجماعى.

ويزداد الصراع في نفس أحمد عندما يكون صريحا في الاعتراف بما لدى (فائزة) وأسرتها من رقي حضارى يتمثل في هذا الذوق الرفيع الذى ينم عنه كل شئ في البيت وكل سلوك يرقبه من أفرادها. فقد راى في بيتها صورا أعجبته وأعجبه تنسيقها، وهنا وقف ليقارن بين المتمثل في تلك الصور وبين الصور التي اشتراها زميله إبراهيم ليعلقها في شقتهم المؤجرة في القاهرة. عندئذ قال في نفسه **«أين هذه من تلك؟ ذاك ذوق أهوج، وهذا ذوق هادئ رفيع، إنه وراء هذه النفس الذواقة الفنانة، التي تحس بالجمال وتدرك معانيه، هل للجمال حدود معينة ندركها لأول مرة؟ أم هو إحساس ينمو مع التدرب والمراس والتربية».**(١٦)

ويزداد أحمد تعلقا بتلك الاسرة عندما يدرك. أنها مثال للنمط الهادئ الذى يصبو إليه إنها تمثل الرقي والتقدم مع التعلق الشديد بالتراث الديني الاصيل. قال له والد مصطفى عندما قابله في بيته، وكان حريصا على أن يرى صديق ابنه مصطفى **«أهلا وسهلا، سيماهم في وجوههم، ابن ناس أكرمين، جيران بيت الله».**(١٧) ثم قال له بعد ذلك: **«إن ابنى مصطفى مثال للشاب الهادئ، لقد نشأ على التمسك بأهداب الدين، والتحلى بالأخلاق الفاضلة، وإن حسن اختياره لأصدقائه يثبت صدق ما أقول».**(١٨)

ومن الطبيعى أن تنسلخ صورة فاطمة عند هذا الحد من الاعتراف، عن صورة فائزة، وتصبح لكل منهما شخصيتها وجمالها وفكرها. وعندئذ يعمق الصراع وتزداد حدته. وقد استطاع الكاتب أن يصور هذا الصراع بمهارة من خلال المونولوج الداخلى الذى كان يديره أحمد بينه وبين نفسه كلما رأى من فائزة سلوكا يعجبه أو كلما تفوهت بكلمة تنم عن ثقافة واتزان فكرى رغم صغر سنها: وكل هذا يعنى أن الاختيار أصبح شاقا، كما أن الحسم في الاختيار أصبح مرهقا. ولكن لابد من **أن ينتهى هذا الصراع** عند حد ما، ولابد أن يحسم أحمد الاختيار بخاصة أن العقد الذى أخذ به نفسه، لم يكن موقفاً نفسيا فحسب، ولكنه كان واقعا ملموسا متمثلا في عقد قرانه من ابنة عمه. وإذا كان أحمد صريحا في اعترافه بعاطفته الجديدة، وإذا كان صريحا في اعترافه بما لدى (فاطمة) من مميزات ثقافية وتربوية، فان حسمه لهذا الصراع على أساس الالتزام بابنة عمه لابد أن يقوم على أساس التضحية.

وقد زج الكاتب بعنصر خارجى عن إرادة أحمد يسرع في الحسم، عندما وصل إلى أحمد نبأ وفاة عمه. وكان هذا يعنى أنه لم يعد هناك مجال للصراع أو الاختيار. فأسرته أصبحت مسئولة عن أسرة عمه، وبالتالى أصبح هو مسئولا عن ابنة عمه. ولكن هذا لا يعنى أن التجربة التى عاشها قد دفنت، لأن ما يعيشه الانسان بصدق وعاطفة قوية لا يمكن أن يدفن إلى الأبد. وإنما يصبح نسيان هذه التجربة أو بالأحرى تناسيها تضحية لحساب شئ ملح وملزم.

وهنا نأتى إلى عنوان الرواية **(ثمن التضحية)** لنتساءل: هل كان الثمن الذى قبضه البطل مساويا للتضحية؟ أم كان دونها؟ أم أن العنوان يعنى أنه قد ترك المهم في سبيل الأهم؟ لاشك أن عنوان كل قصة أو رواية يمثل بؤرة فكرتها وهدفها، وربما يضع الكاتب عنوان روايته في البداية، وربما يضعه في النهاية، ولكنه عندما يضعه يكون على وعى تام بمهمته وهدفه من وراء كتابة قصته. ومن هنا كانت ضرورة الوقوف على عنوان كل قصة، لأن هذا العنوان يمثل جزءا لا يتجزأ من تحليلها وفهم مغزاها.

أما الاجابة الحاسمة عن المغزى المحدد لعنوان روايتنا، فهى متروكة لكل قارئ لكى يصيغها كيفما يشاء، ولعل هذا من سمات كل عمل فنى له قيمته من حيث أنه يترك مجالا واسعا

للتفسير والتأويل.

إن رواية (ثمن التضحية) تمثل بحق خطوة صادقة ومهمة في طريق الرواية الواقعية في الأدب السعودي. لقد كان الكاتب على وعي تام بأن روايته تمثل رسالة ملحة للجيل الناهض في الشعب السعودي لكي يفعل أشياء و يترك أشياء في طريق النهضة والرقى. وكان على وعي بأن يبصّره بمسالك شتى قد ينجرف في إحداها فيضل أو يركن إلى أخرى فيجمد. ولهذا كان سلوك البطل نموذجا لما يمكن أن يحدث التوازن بين قديم بال وجديد جارف.

ولقد كان الكاتب صريحا في عباراته وصريحا في الكشف عن نوازع النفس الانسانية عندما لم يخف الاعجاب بكل تغيير يلبى احتياجات الانسان المعاصر دون أن يبعده عن الالتزام بشخصيته التي تكونت من موروثات ايجابية لا يمكن أن تعطل التقدم.

أما ما هو سلبي فهو مرفوض لأنه لا يجمد حركة الانسان سلوكيا وفكريا فحسب، بل لأنه قد يجرف الانسان إلى تيار معاكس تماما عندما يكون عاجزا عن أن يختار الطريق السوى. ولقد اختار أحمد، وعاد من رحلته الطويلة مشبعا بالفكر الجديد وقلبه يخفق بالأمل في أن يحقق له ولبلده الشئ الكبير.

وحبذا لو احتذى الكتاب برواية (ثمن التضحية) فكشفوا عن صراعات الانسان، لا عندما ينتقل إلى بيئة يربط بينها و بين بيئته، وإن اختلفت عنها في كثير أو قليل، جوهر واحد، بل عندما ينتقل إلى بيئات أخرى لا يربط بينها و بين بيئته عنصر واحد متشابه. ولكنه ينتقل إليها بدافع التزود بأسلحة العلم والمعارف المتطورة. وما أحوج شبابنا إلى قراءة مثل هذا النمط من القصص الذى يكتب بوعي وصدق بالغين. فالأدب رسالة مهمة للغاية، وهو يفعل فعل السحر في النفوس عندما يبصرها بالحقيقة، حقيقة النفس التي جبلت على الخضوع لنظام الحياة وإلا ضلت.

الهـــوامش

(١) ثمن التضحية .ط ٢. النادي الأدبي بالرياض، ١٤٠٠ هـ ص ٤٤.
(٢) ص ٤٧.
(٣) ص ٤٨.
(٤) ص ٤٩.
(٥) ص ٧٧.
(٦) ص ٢٢٠.
(٧) ص ٢٢١.
(٨) ص ٢٢١.
(٩) ص ١٤٧.
(١٠) ص ١٤٨ ، ١٤٩.
(١١) ص ٢٢٣.
(١٣) ص ٤٥ ، ٤٦.
(١٤) ص ٤٦.
(١٥) ص ٥٨.
(١٦) ص ٢٣٨.
(١٧) ص ٢٤١.
(١٨) ص ٢٤١.



لا ظل تحت الجبل لفؤاد عنقاوى

عبد الرحمن شلش



• بكالوريوس في النقد وأدب المسرح من المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة، عضو اتحاد الكتاب المصريين، له عدة مؤلفات منشورة، يعمل حالياً مشرفاً ثقافياً بالمركز الثقافي بالرياض.

تذكرنا رواية (لا ظل تحت الجبل) الصادرة عام ١٩٧٩ م(١) لفؤاد عبد الحميد عنقاوى، بروايتين قرأناهما في النتاج الروائى في المملكة العربية السعودية، وهما: (ثمن التضحية) لحامد دمنهورى و (اليد السفلى) للدكتور محمد عبده يمانى، إذ تمثل مكة المكرمة مسرحاً تدور فوقه معظم أحداث الروايات الثلاث، وإن اختلفت الرؤية الفنية عند كل كاتب.

ولسنا هنا بصدد عقد مقارنة بين الأعمال الروائية الثلاثة لبيان ما فيها من تشابه أو اختلاف، ولكن الذى يهمنا هو التوقف عند الرواية التى بين أيدينا كى نتعرف على رؤية مؤلفها.

وإذا كان هنرى جيمس يرى: «أن الرواية صورة حية للحياة، وأن الحياة لا يمكن أن تظهر على أحسن وجوهها في العمل الفنى، إن لم يتوفر لها الشكل الفنى المتكامل»، فان عنقاوى حاول بفهم واع لاصول الفن الروائى أن يحقق مقولة جيمس في عمله الذى ينقل ظروفاً حياتية من الواقع وصوراً منه عبر شكل فنى يطمح نحو التكامل.

تصور الرواية عبر ٦٦ قسماً أو فصلاً، جوانب من الحياة في مكة المكرمة في فترة زمنية تبدأ من عام ١٣٣٠ هـ وتنتهى عام ١٣٧٠ هـ. كما تصور أحداثاً وقعت في الطائف، وفي المدينة المنورة، وفي خارج البلاد، فأبرز ما تطرحه هو مشكلة ضياع الأبناء بعد موت الأم حين يتعرضون لقسوة زوجة الأب من ناحية، ولاهمال الأب لهم من ناحية ثانية، بالاضافة إلى صراعات أخرى كالصراع بين القديم والجديد، والحب، والغربة.

و يتدفق التيار الروائى عند الكاتب من المنبع إلى المصب من خلال حدث أساسى يشكل محوراً للرواية، ومنه تتفرع أحداث أخرى، فقد كان موت (هدى) زوجة (الشيخ أحمد ياسين) التاجر الذى يعيش في مكة، حدثاً فاجعاً الذى نراه في البداية يودع شريكة حياته بعد حياة زوجية استمرت عشر سنوات رزق فيها بطفلين هما: (خالد) و (سعد)، فكأن المؤلف أراد بهذا المشهد الافتتاحى أن يضعنا وجهاً لوجه أمام مأساة الأسرة في محاولة لتجسيد درامية هذا الحدث الذى تتابعت بعده الأحداث التالية: موت أم الزوج التى كانت تقدم رعايتها لحفيديها بعد رحيل أمهما، وزواج الأب من (زكية) العقيم التى سامت ولديه العذاب

وتسببت في طرد (سارة) المربية التى كانت تعمل لدى الأسرة، وزواجه من (نادية) التى لم تتجاوز العشرين والتى تعلقت بابنه (سعد)، وسفر (خالد) لدراسة الطب في الخارج وانحرافه، ومرض (سعد) بالحمى الذى أدى إلى وفاته، وزواج (عزة) ابنة الجيران التى كان خالد يحبها، وطلاق الأب لزوجته (زكية) ووفاته، ثم عودة (خالد) دون أن يستكمل دراسته.

ما أكثر الأحداث في هذه الرواية. ومع أن هذا العمل الروائى حافل بالشخصيات المتباينة التى تنتمى إلى أكثر من جيل، الاّ أننا نراها رواية أحداث أكثر منه رواية شخصيات، لأنها تهتم بالدرجة الأولى بالتركيز على جوانب في حياة المجتمع، فضلاً عن كشفها لخفايا النفس البشرية بكل ما فيها من خير وشر، حب وكره، قوة وضعف.

إننا نجد أنفسنا أمام رواية زاخرة بالتصورات والشخوص والأحداث والكفايات التى تسهم في تحديد التضاريس النفسية والاجتماعية: وصفاً وتحليلاً.

ومن هنا لا نجد في الرواية بطلاً أو أبطالاً، وإن ضمت عديداً من الشخوص، بل نجد أحداثاً تتابع منذ بدايتها إلى نهايتها، وهي أحداث غير مفتعلة، إذ تقع بصورة عادية، طبيعية، ولكن لها تأثيرها على الشخوص، علاوة على أنها لا تشكل ناياً حزيناً يستدر العطف، لأنها تصور تصوراً شاعرياً له أبعاده الفنية والاجتماعية والانسانية.

ويجسد الروائى الجوهر الحزين، الفاجع للأحداث التى لحقت بالأب وولديه، مزاوجاً بين التصوير السردى والصورة الحية التى حرص على التعبير عنها في المجتمع.

و يومئ الموت إلى هذه الأحداث الحزينة المأساوية التى تتراءى أمامنا فوق مسرح الرواية، وكأن المؤلف يريد أن يشير إلى نهاية وضع معين، وولادة وضع آخر.

وتعكس الرواية صوراً واقعية من الحياة في مكة بأحداثها وملامحها وعاداتها وتقاليدها وموروثاتها من الحكايات والأغنيات والأهازيج الشعبية.

ونسوق هنا بعض الأغنيات والأهازيج التى وردت في الرواية بطريقة بعيدة عن الحشو والافتعال:

فقد جاء في أحد النماذج:

«صفا لنا الدهر والأيام قد بسمت
وحقق الله في الدنيا أمانينا
وسعدنا ثمّ والعقبى لكم سلفاً
غدا نهنى الذى أمسى يهنينا»(٢)

وتقول أهزوجة أخرى:

«بو طح بو طح يمانى
والتوت الزعفرانى
دخلت البركة
بخواتم سته
لقيت العاشق
عمال يبكيك
مسحت دموعه
بطرف الدّكه
والطرف الثانى
ياللاه يا خالى
خلخل خلخالى»(٣)

ومن كلمات أغنية شعبية ثالثة:

«دوها يادوها
والكعبة بنوها
سيدى سافر مكة
جاب لى زنبيل كعكه
والكعكة في الخزن
والخزن بلا مفتاح
والمفتاح عند النجار
والنجار يبغى فلوس
والفلوس فوق الجبل
والجبل يبغى المطر
يا مطره حطى حطى على قرعة بنت أختى
بنت اختى جابت ولد سمته عبد الصمد»(٤).

ولم يعتمد المؤلف على الوصف الخارجى الممثل في السرد الفنى، بل اعتمد على أسلوب تيار الوعى ممثلاً في (المونولوج) الداخلى للشخصية، فها هى (عزه) تعبر عما يدور في أعماقها حين استقبلت العيد وكان قلبها مجروحاً: **«أهذا هو العيد .. العيد الذى يفرح به كل مخلوق، وينوء به كل قلب؟؟ ألست أنا واحدة من هذا البشر؟ أليس لى قلب يهفو وفؤاد يخفق؟؟ لا .. إن لى عيناً تجود بالدمع ــ فقط ــ فيا مقلتى سحى، ويا**

أرض اشـربى من دمعى، وارتوى من دمى. إن القلب الذى كان يخفق بالحب سيموت باسم الحب... والجسم الذى كان يحيا للحب سيقضى عليه في سبيل الحب.. ألا ما أشقى عيـدى»(٥).وهذا خالد في حديث بينه و بين نفسه يكشف عما يدور في داخله من صراع مثلما هو عند حبيبته:**«هل نحن إلا مخلوقات بشرية؟؟ وهل يمكن لارادتنا أن تصمد أمام هذا المد الزاخر من الاغراءات؟ وكيف لها أن تتغلب على تلك الموجات الهائلة من الماديات وهى التى خلقت بطبعها ضعيفة؟؟ إنى أتعذب.. أتعذب.. رحماك ربى»** (٦).

واعتمد المؤلف على حوار عامى فيه كثير من الكلمات المحلية، وليته استخدم بدلا منها التعابير الفصحى المبسطة.

وكانت لدى المؤلف جرأة في تصو يره لمشاعر المرأة وغرائزها من خلال النماذج التى ضمتها الرواية، فجاءت رؤ يته واقعية وفيها أمانة وجدة.

و يبدو عنوان الرواية موحياً، فهو كناية عما أحس به (خالد) بعد أن قرر العودة من الخارج، فأتى مضحياً، لا يرى أمامه بعد فقده لأمه ولأخيه ولأبيه ولحبيبته سوى صحراء لا ماء فيها، ولا شجر، ولا ظلال، حيث لم يعد هناك ظل تحت الجبل.

ومما يؤخذ على المؤلف اعتماده على أسلوب الغائب في معظم فصول الرواية، وإن كنا نرى أن أسلوب المتكلم لو استخدم لكان ذلك أكثر توفيقاً لمناسبته لايقاع الأحداث، إذ يسمح بكشف الستار عنها حتى تبين الحقيقة شيئاً فشيئا.

ولئن كانت رواية (لا ظل تحت الجبل) هى باكورة نتاج الأديب فؤاد عبد الحميد عنقاوى، إلا أننا نراها عملا روائيا جيداً، واعداً، مبشراً بمولد روائى يمتلك أدوات فنه.

الهوامش

(١) لم يبين مكان الطبع.
(٢) ص ٦٧
(٣) ص ١٥٦
(٤) ص ١٧٢
(٥) ص ٢٠١
(٦) ص ٢٠٣

البناء الفنى فى قصص سليمان الحمّاد

يوسف نوفل



● دكتوراه في الدراسات الأدبية من جامعة القاهرة عام ١٩٧٣م، أستاذ مساعد في كلية البنات جامعة عين شمس، يعمل حاليًا أستاذًا مشاركًا في قسم اللغة العربية بكليتي الآداب والتربية جامعة الرياض، له عدة مؤلفات.

توطّدت علاقات الفن القصصى في العصر الحديث بالأجناس الأدبية الأخرى من شعر، ومسرحية، ومقال، وسيرة: ذاتية وغيرية.. الخ . حتى أصبحنا نجد تراسلاً فنياً ملموساً بين الفن القصصى وسائر تلك الأجناس الأدبية على نحو جعل كثيراً من الخصائص الفنية تنتقل من فن إلى آخر أو تعْبر من شاطئ إلى شاطئ.

وتبعاً لذلك تعدّدت اتجاهات الفن القصصى ومدارسه ووسائله التّقنية، واتخذ من ظروف العصر مبّرراً للتطوّر نحو ما يُسمّى (بالتكنيك) الحديث للقصة، حتى أصبحنا نصادف كثيراً من القصص تستعصى على الفهم أو تكاد، وتتجاوز عنصرى الزمان والمكان وتتخلّى عن منطقية الأحداث وتسلسلها.

ورأينا هذا الفن يجنح تارة إلى الذهنية ومتاهات التعقيد والغموض، ويميل أخرى إلى التركيز أو يفيد من خطوات العلوم المختلفة ففتح صدره لروافد من علم النفس وغيره من العلوم.

ومن حق قارئ هذا الفن اليوم أن يتساءل: هل أدّت موجة التراسل بين الفنون إلى تلاشى الحدود الفاصلة بينها؟.

والإجابة بالقطع بالنفى، إذ لا يتيسر لعصر أدبى ما أن يذيب الفواصل الفنية بين الأجناس الأدبية و يطمس معالمها، ومن الصواب أن نقول إن استعارات شتّى تتم بين الأجناس الأدبية، فقد يستعير الشعر من القصة بعض أساليبها الفنية، وقد يقتبس المسرح من القصة والشعر بعض أدواتها، وفى الوقت نفسه قد يأخذ الفن القصصى من الشعر بعضاً من الوجدان ومزيداً من الانفعال، وصوراً من جماليات التعبير، كما قد يأخذ من المقال الفكرة أو الخاطرة و بعض وسائل العرض، وهكذا نجد أن تلك الاستعارات الفنية دقيقة للغاية بحيث يؤدى الإسراف فيها أو التجاوز إلى طمس المعالم وضياع السمات التى توارثتها تلك الأجناس الأدبية جيلاً بعد جيل.

و بالرغم من تعدد صيحات التجديد في الفن القصصى، فإن هذا الفن مازال يتمسّك بأصول بنائه الفنى وخصائصه التعبيرية، وقد نبع ذلك كله من نظرية الأنواع الأدبية، تلك التى تعتمد على ثلاثة مواقف يمكن تلخيصها في إيجاز شديد فيما يلى:

● **الموقف الغنائي** ووظيفته التعبير، وضميره الملائم هو ضمير المتكلم (أنا)، وتمثّل ذلك في القصيدة الشعرية، وهذا ما يفسّر قولنا «الشعر الغنائي» إذ يتغنى الشاعر بعواطفه.

● **والموقف الملحمي** ووظيفته التمثيل، وضميره الملائم هو ضمير الغائب (هو)، وتمثله الملحمة التى تروى مواقف شخص غائب.

● **والموقف الدرامي** ووظيفته النداء أو الدعاء، وضميره الملائم هو ضمير المخاطب (أنت) وتمثّله الدراما.

وهذه هى الأبعاد الثلاثة للتعبير الفني في الأنواع الأدبية، وفيها نرى غلبة البعد التعبيرى في الشعر الغنائى وغلبة البعد التمثيلي في الشعر الملحمى، وغلبة بعد النداء أو الدعاء على الشعر الدرامى. ولذا سمى بعض النقاد ذلك بأصوات الأدب، فصوت يتجه إلى النفس، وصوت يتجه إلى الجمهور، وصوت بين أشخاص يتخيلهم الأديب، وهذه الأصوات أو تلك القوالب الفنية لا تعيش منعزلة بعضها عن بعض، ومن هنا نشأت الاستعارات الفنية بين الأجناس الأدبية.

● ● ●

وفي القصة القصيرة السعودية نجد نوعا من تلك الاستعارات الفنية بين الأجناس الأدبية، و يقتصر حديثنا اليوم عن واحد من كتابها وهو القصاص «سليمان الحماد».

ولعل في ميوله الأدبية المتنوعة ما يفسّر بعض جوانب هذه الظاهرة، فهو كاتب مسرحى، وهو ذو نشاط إذاعى، وهو كاتب مقالة، وهو شاعر نشر بعض قصائده في الشعر النبطى، والشعر الفصيح، وأعد ديوانا من الشعر الفصيح قيد الطبع، وهو كاتب قصة قصيرة.

وأتصور أن «سليمان الحماد» قام ــ بقصد أو بغير قصد ــ بجملة استعارات فنية من أجناس أدبية شتى في مجموعته القصصية «امرأة تعبر تفكيرى»(١)، وقصته القصيرة «الآلة تسرقنى ذهنى»(٢) أى أنه وظف بعض وسائل التعبير فى جنس أدبى ما في أقاصيصه، ونسوق لذلك بعض الأمثلة من تلك الاستعارات الفنية:

الرســـائل:

وقد عرف الأدب نوعاً من قصص الرسائل تقوم على مجموعة من الرسائل تصوّر حياة شخصية ما.

وعرف الأدب العربى هذا النوع الأدبى مستقلاً لذاته، وقد أجرى «سليمان الحماد» نوعاً من التراسل الفنى، إذ بدت ملامح من فن الرسائل في أقاصيصه.

وقد قامت أقصوصة (امرأة تعْبر تفكيرى) على رسالة بعثت بها امرأة إلى كاتب صحفى، أو أديب، وعرضت فيها قصّتها وقصة إرغامها على التزوج بمن يكبرها سناً، ذلك الجار الذى ماتت زوجته وأم أولاده، ثم ما لبثت أواصر الزوجية بينها أن تمزقت، وحين تعرضت للموت سبقها إليه جزعاً وحزناً عليها أو كما يقول الكاتب على لسانها:

تقول البطلة في مستهل القصة الرسالية هذه:

«وهكذا كتبت لى الحياة مرة أخرى في حين أن زوجى قد ركب قطار الموت. لا أدرى لماذا استعمل تذكرة إركابى في رحلته الأخيرة»(٣)

«عزيزى: أعلمُ أنك لم تتوقع ماستقرؤه الآن، ولم تتوقع رسالة مثل هذه، لأنها بوح مشاعر! وأمثالك لا يدركون أبعاد هذا البوح. لعلك توافقنى بعد قليل على عدم التوقع هذا، بعد أن تطوى رسالتى هذه أو تمزّقها وترمى بها في سلّة المهملات كما تفعلون»(٤).

وقد خفف الاسترجاع (الفلاش باك) من إطالة الفترة الزمنية التى استغرقتها الأقصوصة، وهو أداة فنية يغلب وجودها في الفن القصصي والتمثيلية.

وقد حملت أقصوصته «رسالة إلى امرأة فاضلة»(٥) خصائص من فئة الرسالة، وقد استهلها الكاتب بقوله:

«عزيزتى طفلة الأمس: لست أدرى ماذا سيكتب قلمى الآن؟ وماذا عساه أن يقول وهو يرتجف بين أصابعى كالطائر السجين؟ لست أدرى ماذا سيكتب.. الخ»(٦).

ومن الجلىّ أن الضمير الملائم للتعبير هنا هو ضمير المخاطب حيناً، وضمير المتكلم حيناً، وفي الحالتين نجد شيوع السّرد نظراً لطبيعة ذلك النوع القصصى الذى يستخدم الرسالة أداة فنية في العرض.

النجوى الداخلية أو المونولوج الداخلي[٧]

ويستخدم كاتبنا النجوى الداخلية في استبطان الشخصية القصصية وسبر أغوارها، وتجلى ذلك في أقصوصة «اللقاء الأخير»[٨]، حيث استخدمه الكاتب في إضاءة جوانب الشخصية القصصية «سالم» ذلك الفنان التشكيلي الذي يحب «جميلة».

ونرى هذا «المونولوج الداخلي»، يقصُر حينا في قول سالم:

«لو كنت الآن بجانب العمود، لقد نجوت، لم يزل حظي يحالفني إلا مع جميلة»[٩].

ويطول المونولوج حيناً في قول سالم أيضاً:

«لم يزل حظي يحالفني إلا مع جميلة!

ولكن ما الذي جعلني أهتم بها هكذا؟ أهي الوحيدة التي أقابلها حتى أبدي لها كل هذه المشاعر، وكل هذا الاهتمام؟ أيكون فيها ميزة تهم الرسام؟ لا أذكر، إلا أنها خفيفة الظل، وتتحدث كما يتحدث المثقفون، ولكن ما هذه الأفكار السخيفة لعل «المشوار» أنهكني فأنا أهذي ! لا .. لست أهذي.. الخ»[١٠].

وقد يستخدم هذه النجوى في الاسترجاع (الفلاش باك) مستعيراً ذلك من سينار يو التمثيلية، فيعود في أقصوصته (امرأة تعبر تفكيري) خمس سنوات إلى الوراء.

الشعر وجماليات الأسلوب:

وقد يستعير الكاتب في أقاصيصه بعض الجماليات الفنية في الشعر من حيث أناقة الأسلوب وإيقاعه، وإن لم يلتزم ــ بالضرورة بالشكل الموسيقي الذي حدده الخليل بن أحمد في عروضه، ونجد من ذلك في صورة نثرية:

«لقد تطاول خيالي على عقلي، إن العقل يصنع الخيال ثم يصغر أمامه! لا تلمني فليس تهويلاً وقد حاولت أن تكون إرادتي أقوى من أي هاتف سوى هاتف الرجوع إليه»[١١].

ومن ذلك قوله:

«في غرفتها شعرتْ بنوبة عصبية، فالدوّامة تملأ المكان والفرح يقتحم عليها الغرفة من ثقب الباب حزناً. أدارت ظهرها إلى الباب، فرأت وجهها في المرآة، فتسمّرت مشدوهة من شيخوخة قسماته ! وبأعصاب متوترة تتحرك يدها المرتعشة، فتقذف المرآة بشيئ ما، فينشرخ الوجه الشاحب في المرآة..»[١٢].

وفائدة هذه الجودة اللغوية أنها تعين الكاتب في تصوير الموقف، لاسيما وأنه لم يتجاوز بجماليات اللغة هدفها الفني في التصوير والتجسيد، ولم تجرفه الزخارف اللغوية ببريقها الخادع.

ونراه أحيانا يضّمن عرضه أبياتاً شهيرة من الشعر جرى تداولها على ألسنة الناس فصارت من الشيوع بمنزلة تؤدي دوراً فنياً ، ها هو يدرج بين حديثه عن الشاعر والأديب في مواجهة الآلة وجودها وخطورتها، يقول:

«يسهر المصباح والأقداح والذكرى معي

هذا الشاعر أعطى صورة واضحة لحالة نفسية، في لحظة استشراف ذهني فريد. آه لو استطعت التركيز على خطر الآلة ولكن لافائدة. لو كنت شاعراً لخدمتُ الذهن الإنساني!. الشاعر الحق يوفّر مقداراً جيّدا من الرفاهية الذهنية. إن المتعة الحسية في الجماليات حقاً، وإن الشعر من أرقى الفنون الجميلة. الخيال والإيحاء، والتأثير والا ثارة والمتعة ــ أيضا ــ آه لو كنت شاعراً. آه لو كنت معي نختال عبره .. في شراع تسبح الأنجم إثره.

شللر وبتهوفن واليوت والمتنبي والأخطل الصغير وموزار أفضل عندي من أبي الذرة وحتى من أديسون ومخترع الصفر الرياضي!»[١٣].

علم النفس :

وقد تستعير الأقصوصة من علم النفس، وقد قلنا إن الفن القصصي قد أفادنا من تقدم خطوات علم النفس لدى النمساوي سيجموند فرويد (١٨٥٦ ــ ١٩٣٩)، والفرنسي هنري برجسون (١٨٥٩ ــ ١٩٤١)، والنمساوي ألفرد أدلر (١٨٧٠ ــ ١٩٣٧)، والسويسري كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ ــ ١٩٦١) الذي عارض كسابقه آراء فرويد، وأسّس مدرسة علم النفس التحليلي، وآمن باللاشعور الجماعي.

وها نحن نرى التحليل في أقصوصة اللقاء الأخير[١٤]، ويستخدم طريقة التداعي حين تستدعي ذاكرته ذكرى حلاق

ظريف (١٥)، وحين تتداعى إلى ذاكرته الوردة بلونها الأحمر لمناسبتها لدم القطة.

«السيارة تعاود السير ــ مرة أخرى ــ يدير مؤشر الراديو يثبت المؤشر على أغنية صباحية، ويرهف السمع، الأغنية تتحدث عن الورد، دم القطة بلون الوردة: ليتني لم أتسبب في موت هذه المسكينة..»(١٦).

الحــوار:

واهتمام «سليمان الحماد» بالحوار في أقاصيصه يرتبط بكونه كاتباً مارس الكتابة المسرحية، لذا نجده حفياً بالحوار الذى يطول حينا(١٧)، ويقصر حينا مثل:

ــ أنت لا تملكين حق الاعتراض، وليس لك الحق في مجابهتي برغبتك من عدمها.
ــ لماذا يا أبي؟
ــ لأنك مازلت طفلة بعد
ــ ولكني على أبواب العشرين، وهذا يكفي لأن أكون أكبر من طفلة .. الخ.

وهذا الحوار ذو الجمل القصار يؤدى دوراً فنياً طيبا على نحو ما نعهد في الفن القصصي والفن المسرحي.

وقد يفعم الموقف بتدفق حوارى يقرب من شكل مقاطع من الخطبة، في امرأة تعبر تفكيرى(١٩)، والآلة تسرقني ذهني(٢٠).

كما قد يميل إلى الحديث الاذاعي، حيث يذهب البطل بسمعه مع المتحدث الإذاعي عن الأدب والتاريخ(٢١).

• • •

وهكذا نجد الوسائل القصصية عند «سليمان الحماد» تستقى مصادرها الفنية من منابع شتى مؤكدة صدق تراسل الأجناس الأدبية في إطار من الضوابط الفنية التى تتأتى لمن لا ينساق مع الإسراف في تلك الاستعارات، وهذا ما نحمده في هذين العملين الفنيين لسليمان الحماد .

الهــوامش

(١) مجموعة تتكون من خمس قصص قصيرة، صدرت عن النادى الأدبى بالرياض سنة ١٣٩٩ هـ في ٨٨ صفحة وحملت اسم أولى أقاصيصها.
(٢) صدرت مستقلة عن الرئاسة العامة لرعاية الشباب سنة ١٣٩٩هـ في ٢٥ صفحة.
(٣) ص ٣٥.
(٤) ص ١٨
(٥) نشرها من قبل ضمن كتابه (أضواء على الزوايا المظلمة) سنة ١٣٨٨ هـ، ونشرت في مجموعة (امرأة تعبر تفكيرى) ص ٥١.
(٦) ص ٥١.
(٧) النجوى الداخلية أو المونولوج الداخلي هو أن تتحدث الشخصية بكل مايرد على خاطرها من خواطر وأفكار تنير جوانب الموقف والشخصية، وتساعد في نمو الحدث، وقد اعتمده «جيمس جويس» (١٨٨٢ ــ ١٩٤١) في رواية عوليس أو يوليسيس فيا بين ١٩١٤ و ١٩٢١ وظهرت سنة ١٩٢٢م.
(٨) امرأة تعبر تفكيرى ص ٧٥.
(٩) ص ٧٥
(١٠) ص ٧٥ وانظر ص ٧٨ ، ٧٩ و ٤٤
(١١) امرأة تعبر تفكيرى ص ٣٤.
(١٢) امرأة تعبر تفكيرى ص ٤٢. وانظر الآلة تسرقني ذهني ص ١١
(١٣) الآلة تسرقني ذهني ص ١٥
(١٤) امرأة تعبر تفكيرى ص ٧٧ ، ٨٠
(١٥) الآلة تسرقني ذهني ص ٢
(١٦) الآلة تسرقني ذهني ص ٣
(١٧) انظر امرأة تعبر تفكيرى ص ٢٨
(١٨) انظر امرأة تعبر تفكيرى ص ٢٧
(١٩) انظر قوله : (ولكن هذا لا يعنى) ص ٥٨ إلى المعروفة ص ٥٩.
(٢٠) انظر قوله: (لو أن الإنسان بذل..) ص ١٣ إلى منتصف ص ١٤.
(٢١) انظر الآلة تسرقني ذهني ص ١٧.

الدوامة لعصام خوقير

راصد



في الدوامة يتحدث خوقير عن إمرأة تعمل، تشعر فجأة بأن ابنها البالغ من العمر ثمانية عشر عاماً ينفر منها، فتصاب بصدمة عاطفية وتغيب عن وعيها فتنقل إلى المستشفي للعلاج، و يتولى شقيقها مع والدتها أمر رعاية الابن واخته. وفي بيت الخال يدور حوار مطول بين الخال وابن أخته وشقيقته.. أخيراً تبرأ الأم وتخرج من المستشفى عاقدة العزم على التفرغ لمنزلها فينشب صراع بينها و بين زوجها.

وفي نهاية القصة نرقب تطور نمو الابن وتوجهه نحو العمل في مجال الدفاع المدني ونجاحه، وتلعب الصدفة دورها حيث يتزوج من الفتاة التي أنقذها في العمارة التي سقطت.

و يتضح منذ البداية، وفي التقديم أن هدف الكاتب هو مناقشة قضية العمل بالنسبة للمرأة وإظهار أخطار ذلك على العلاقات الأسرية، وأن المكان الحقيقي للمرأة هو البيت وعملها الأساسي رعاية الأطفال والعناية بشئون المنزل.

ولكن كيف عالج الكاتب هذه القضية في قصته؟ سنعرض لذلك من خلال ثلاثة منطلقات هى الحدث والبيئة والأسلوب.

أولا : الحدث:

إذا كانت قضية عمل المرأة هي الهدف الأساسي للقصة ومحورها فإن المؤلف يتناول ذلك من منظور حدده منذ البداية، وماذهب إليه كان في مقدوره أن يخلص إليه عبر قصة قصيرة أو مسرحية قصيرة ولكن نجد هنا في الدوامة متداخلات مفتعلة تبتعد في مجملها عن الواقعية المطلوبة وتبدو نشازاً لا ترتبط برباط موحد يجمع بينها، ونستطيع أن نجمل تلك المتداخلات المفتعلة في نقطتين:

١ ــ وعظ لا مبرر له نمثل عليه بالمقطعين التاليين:

أ ــ في ص ٣٠: «وخرجت مسرعاً متوجهاً إلى عيادة الدكتور سامي الفزي أشهر أخصائي الأمراض النفسية والعصبية، وطوال المسافة وصوت الخالة فاطمة البنغالية الجارة العجوز يتردد في

سمعي وفي بصري، وهي تردد الاستغاثة بالله، وترفع الصوت تستعين بالله، وتجسدت الرؤ يا أمامي، وأنا أراها تمد يدها إلى صدرها لتخرج المصحف، الكتاب الكريم من صدرها ــ وقد جاءت على غير سابق قصد، فهي إذن تحتفظ بالكتاب الكريم في صدرها دائماً، وقفز خيالي يبحث بين طيات ملابس فتياتنا وسيداتنا ــ الجيل القائم فضلاً عن الصاعد ما الذى يحتفظن في صدورهن، هل ألومهن، كدت أن لولا أن سألتنى نفسى وهل أحتفظ أنا بالكتاب الكريم في مكان قريب إلا داخل درج السيارة. كنوع من الحفظ ــ وفي الصالون كنوع من الديكور.»

ب ــ في ص ٣٦: «وقفزت أمام ناظرى تلك المناظر والمخازي لشباب العالم الغربي في أوربا طولاً وعرضا، والعلاقات غير الأخلاقية التي يعيشها، والضياع الذى يعيشونه، كل ذلك رأيته من قبل، وتجسدت المناظر أمام عيني الآن، وهل ذلك كله ما كان إلا نتاجا لخروج الأم عن بيتها وتركها خلاصة الانسانية، هل البيت إلا المشتل الذى تشتل فيه البشرية.

٢ ــ فكاهة وسخرية لا تتناسبان وواقع الحال ولا رابطة بينها وبين سياق الحدث ونمثل على ذلك بالتالي:

أ ــ في ص ٣٠: هنا نجد عفاف في وضع سيء مغمى عليها بل يوضح هو مدى أهمية الموقف وجدته قائلا: «وأدركت الطبيب ساعة مغادرته داره، وكانت تربطنى به علاقات ووشائج، أوهمها أن كلانا من هيئة التدريس بالجامعة، ولعله أدرك مما أرتسم على صفحات وجهى من علامات القلق أن الأمر خطير»، ولكن في موقف كهذا نفاجأ بفاطمة البنغالية تحاور الطبيب ساعة وصوله قائلة: «لأ. وأنا كمان أعطيتها سعوط، سعطتها، ومافي فايدة ياولدى، تاخذلك، كده شمه من هذا السعوط» وتصر فاطمة على الطبيب بأن (يشم من السعوط) حتى أنه كما يقول الكاتب «تضايق» كل ذلك، وهناك أمرأة تحتاج إلى إسعاف سريع.

ب ــ في ص ١٢٦. منزل منهار وفي قاعدته عادل ومعه امرأة عجوز وفتاة شابة تحاصرهم (الأتربة وأخشاب السقوف) ويجرى اتصال بين عادل ومركز العمليات فيأتى صوت عادل قائلاً: «أنا هنا ومعايا اثنين ستات واحدة مغمى عليها شابة وواحدة ست عجوزة» وفي موقف مرعب كهذا حيث يحتاج الأمر إلى تصوير مشاعر الخوف والصراع الداخلي للانسان يقلب الخوقير الموقف إلى مشهد فكاهي حيث تنبرى العجوز قائلة: «عجوزة في عينك، طيب أنا ماني خارجة لك من هنا مادام تقول علي عجوزة»

و يتكرر ذلك منها حتى يصل الأمر بالحضور الذين كانوا يسمعون الحوار من خلال جهاز الاتصال اللاسلكي بأن يضجوا بالضحك؟؟!.

لقد أخفق الكاتب كلية في محاولته اضفاء روح من المرح والفكاهة على قصته إذ أقحمها في مواقف لا تحتملها، ولا يمكن تقبل وقوعها في مثل تلك المواطن كما أخفق في وعظه المقحم.

ثانياً: البيئة

في أي بيئة جرت أحداث القصة؟

في ص ٦٥ نجد الكاتب يشير إلى الحرم المكى الشريف في معرض حديثه عن (أمينة) التى أوجدها الكاتب لتؤدى دوراً مفتعلاً لا مبرر له في القصة، من تلك الأشارة يفترض القارئ أن بيئة الدوامة هي مكة المكرمة ولكن عندما يتذكر ما قرأه في ص ٤٦ حيث يقول الكاتب: «... ومن الجوار القريب كان صوت (ديمس روسوس) يأتى مع أغنية (بعيداً بعيداً) وموسيقاها المبدعة يعطى الجو شيئاً من الرومانسية ويمتص الكثير من التوتر، وكانت الأغنية والموسيقي آتيين من الفيلا المقابلة والتى تسكنها عائلة (الهر هانر فالتروات)، وهو مهندس ألماني..» يستبعد مكة المكرمة و يستبدلها بجدة القريبة منها ولكن عندما يصل إلى ص ٩٤ و يقرأ: «ــ على فكرة ياعفاف ــ ابتدر محمد الحديث موجها لزوجته ناو ية تعملى ايه بالنسبة للترقية اللى اخذتيها؟ أنا بتهيأ لى نروح نزور المدير العام في بيته ونقدم له الشكر والامتنان» فانه سيعيد النظر في كل مافكر فيه و ينتقل بفكره إلى بيئة أخرى خارج نطاق المملكة العربية السعودية قد تكون مصر، و يقرب هذه الفكرة من الحقيقة ما ورد في ص ١٠٦ حيث نجده يقول: «وفي عذوبة مفرطة حيتنى بتحية الجيل الجديد، بونسوار خالو» ولكن فاطمة البنغالية، وإشارته إلى الحرم المكي الشريف والمسؤول الكبير في الدفاع المدني حمود العبد الله تجعلنا في حيرة وتردد شديدين حول البيئة التى دارت فيها أحداث القصة.

ثالثا : الأسلوب واللغة.

يسود القصة جو من العامية المفرطة المختلطة و يواجه القارئ صعوبة في معرفة بعض الكلمات من مثل: «يتسبك — شيبوصي — يتمقلت»

ولا نستطيع أن نقول أن عامية الكتاب خاصة بمنطقة معينة فهى خليط بين العامية القاهرية وعامية بعض مدن الحجاز مثل جدة ومكة ومن أمثلة ما يتردد في الكتاب من عامية قاهرية النماذج التالية.

ص ٣٧: «مش كفاية» ، «مش راح نشوفها»
ص ٤٢: «لا ، لا ياطانط»

ص ٥١: «هيه راح نعمل إيه بكره ياسى عادل»
ص ٨٢: «آخ ياناری من بنات آدی الأيام آخ ياناری»
ص ٨٣: «أصلهم حلوين كتيرياMختار، أخ أخ ياناری، أخ حلوين كده، ومقطقطين كده،ومسمسمين كده، يتآكلوا أكل»
ص ٨٨: «أصل أنا رحت العمل بتاع عفاف»
ص ١٠٦: «وفي عذوبة مفرطة حيتني بتحية الجيل الجديد، بونسوار خالو»

وإلى جانب العامية هناك أخطاء أسلوبية ومن ذلك:
ص ١٨: «الغير مرئية»

ص ٢٢: «و بدا على شقيقتي عفاف نوع من التبلد رثيت لها له»
ص ٥٧: «وكانت الساعة تشير إلى الثانية عشرة، وعلى باب الغرفة التحمنا ليلى خارجه وأنا داخل»

ص ١١٥: «وفي طريقي إلى البيت استعدت شريط الواقع أمامي، عفاف وقد عادت ثانية إلى أمومتها المطلقة وما يتبع ذلك من اهتمامات وعادل بخطى ثابتة يشق طريق مستقبله ومحمود كأنه غمرات تزيده عما على عمه. لا يكاد يشعر بالمخاض الذي في بيته»

خـــاتمة

إن قصة في حجم الدوامة، وقضية في مثل قضيتها لن يتفاعل القارىء معها إلا عبر صياغة فنية جيدة وعرض واقعي، ووضوح في تقديم الأحداث، وابتعاد عن اقحام الفكاهة بغرض فرض جو من المرح على الأحداث المأسوية.

وقد كان المتوقع أن يرتقي «خوقير» في دوامته و يقدم لنا جديداً يتناسب وعنوانها الذى يوحى بالكثير من التجارب والمعاناة، و يرقى عما قدمه في مجموعة مسرحياته «في الليل لما خلى» والتى نشرها قبل عشر سنوات (الدار السعودية — جدة، ١٣٩٠ هـ) ولكنه لم يفعل ذلك، ورغم أنه حاول في الدوامة أن يصوغ عباراته بالعربية تاركاً الحوار للعامية إلا أن الحوار العامى طغي بشكل كبير على السرد وسيطرت عليه روح(في الليل لما خلى)، حتى أننا تمنينا لو أنه أضاف الدوامة كعمل مسرحي إلى مجموعته (في الليل لما خلى) في طبعة ثانية إذ أن هنالك مكانها.



عبد الله السالمي ومكعباته الرطبة

السالمي عبد الله/مكعبات من الرطوبة.ــ الرياض : دار العلوم ١٤٠٠ هــ ١٩٨٠م

نصر محمد عباس

• ماجستير في الأدب العربي من جامعة الاسكندرية عام ١٩٦٧م أنهى بحث الدكتوراه في الأدب من جامعة الاسكندرية وسوف يناقش في فبراير القادم عمل محاضراً في جامعتي طرابلس بليبيا وعنابة بالجزائر ويعمل حالياً محاضراً بكلية الآداب بجامعة الرياض.



وقفت كثيراً متأملاً العنوان الذى تحمله مجموعة القاص «عبد الله السالمي» الأخيرة، محاولاً الوقوف على الأبعاد الحقيقية لمكعباته الرطبة، ولعلنى بدأت خطواتي مع قصص المجموعة بعد جهد مضن أحسست معه بوجوب التؤدة والترّوى في قراءة هذه القصص حتى لا تفلت من بين يدىّ خيوطها الرئيسة. ومن ثّم فقد حمّلتنى المجموعة باعتبارها مشكلّة لهيكل قصصى فنى جيد، حمّلتنى كبير مسئولية شعرت معها بوجوب الدقة وضرورة إتباع التأنى في دراستها. وأياً ما يكون الأمر فإن «السالمي» في مجموعته (مكعبات من الرطوبة) التى أصدرتها دار العلوم بالرياض والتى تحتوى على إحدى عشــرة أقصوصة، قد أشار إلى جانب مهم وعلى قدر كبير من الخطورة، وجدير بالنقاد الاهتمام بدراسته، وهو جانب يتعلق بطرح العلاقة الحتمية، والمستمرة بين الإنسان في عالمه الذاتى، وبكل ما يعتمر في نفسه من إحساس ووجدان ورؤى وبين الواقع الذى يتشكّل حسبما يتناسب أو يتنافر مع طبيعة التركيبة البشــرية، ولعل هذه العلاقة الحتمية، التى تتسم بسمة الاستمرارية والديمومة قد كانت مبعث الأنطلاق لكثير من فنانينا وأدبائنا على مدى سنوات عديدة مضت، وعليه، كانت معظم أعمال كتاب القصة والرواية ــ على وجه الخصوص ــ قد بدأت تتخذ من الصراع الدائم بين قوى الواقع على تباينها وإختلاف مناحيها، وبين الانسان باعتباره قوة تحاول أن تجد الأمثل، وتشكّل مستقبلاً أكثر إشــراقاً وتألقاً، ومن هنا فإن القصة القصيرة ــ ليست على مستوى وطننا العربي فحسب، بل على مستوى العالم كله ــ اتخذت من فكرة الصراع تلك أساساً تتشكّل معه خيوط الصراع الدرامي التى تحدّد كنه العمل وبُعده ومدلوله والمستهدف منه، معتمدة في ذلك على وسائل التكنيك الفنى المختلفة.

ولعلنا ونحن برفقة «عبد الله السالمي» تتلاحق أنفاسنا لنتابع

ذلك الصراع، الذى يحدّد الكاتب من خلاله واقع الإنسان الذاتى بكل معاناته ومأساته الحياتية بحثاً عن معنى الوجود الانسانى بكل شموليته وعموميته، كذلك فإنه يحدّد أبعاد الواقع برمته، ذلك الواقع الذى تشكّل كل جزئية منه طرفاً من أطراف الصراع الحاد، ومن خلال أقاصيص المجموعة كلها يصحبنا «السالمي» مع شخوص متعددة، هى في حقيقتها تمثّل جوانب متفاوته في الكم لكنها تتقولب في قالب واحد في نهاية الأمر، وتتحرّك حول محور واحد ثابت، ولعلّى لا أبعد عن الحقيقة إذا قلت إن القصص في مجموعها هنا تعطى أحداثاً متباينة في الشكل لشخصية واحدة.

يركّز «السالمي» في أقاصيصه على «الانسان» باعتباره قضية، وحين يتحول الانسان في عصر التناقضات والصراع المستمر إلى قضية يصبح الرمز أداة تشكيل بنيته، وتحديد جوهره ورسم خيوط صراع حياته المستمر، وهذا ما تبدّى للقارىء من الأقصوصة الأولى وحتى خاتمة الأقاصيص، ولذا فإن الكاتب على الرغم من اعتماده على دقة التصوير، بل اعتماده على الوصف لأدقّ جزئيات الحدث القصصى سواء أكان هادئاً أم صاخباً، فإنه اتخذ من الرمز الكلى محوراً تتمحور حوله، وتنبعث من داخله كل أبعاد الشخصية «النموذج».

و يعتمد «السالمي» على وسيلة الإقناع والتأثير عبر وقوفه على معادلات الواقع الموضوعية، فهو يضع أدواته الفنية المتقنة من لغة وتصوير ورمز وغيرها حتى تبدو أبعاد الأقاصيص الرمزية واضحة جلية، وحتى يقف على معاناة الإنسان الحقيقية، وسط عفونة الواقع، ورطوبته، فهو نموذج للإنسان الذى يتخبط وسط غياهب الحياة، إلا أنه رغم هذا كله يبحث، بشكل دؤوب عن الأفضل، عن إثبات الذات، ويحاول أن يثّبت قدميه على أرض صلبة، متماسكة، لا تنزمن جنباتها الرطوبة والعفن، لكنه يصطدم دوماً بوجه الوحش الكاسر، وجه التناقض، ووجه الفشل، وجه التراجع، والذكريات الصاخبة العفنة، ووسط هذا الخضم من السقوط والتردى المتتابع، لايجد وسيلة إلا أن يحاول من جديد، وأن يدق جدران واقعه بكل قوة وتحد وإصرار.

ومع هذا المدلول العميق لقضية «الإنسان»، أو للإنسان «القضية» في هذا الزمن، تبدو كل ملامح هذا النموذج واضحة جلية مع كل جزئية من جزئيات الحدث القصصى، وتتلاحم عناصر الأقاصيص في كل متكامل، بل إن مثل هذه الأعمال التى يركّز فيها الكاتب على المدلول الرمزى بالدرجة الأولى تنصهر عناصر الشخصية والزمان والمكان كلها في بوتقة العمل الفنى باعتباره هيكلاً فنياً متكاملاً، لا تفريق بين أجزائه، ومن غير شك فإن مثل هذه المعالجة الفنية تساعد مساعدة واضحة على تجلية هوية العمل الفنى بصورة محدّدة وصحيحة.

و يقف النقد الحديث في أيامنا هذه على دراسة الأثر الفنى كلاً متكاملاً، فلا يحق للناقد أن يدرس فكرة العمل أو حدثه أو شخوصه على صورة منفصلة، ومتفرقة، بل لابد من وضع هذه وتلك في إطار واحد ينمّ عن مقدرة في المعالجة والتمحيص والدقّة في تبيين أبعاد العمل كله، ولا بأس بعد ذلك من دراسة الجوانب المختلفة بشكل مفصّل، ولعل هذا الجانب يأخذنا إلى الإطار الذى حرّك «السالمي» من خلاله قصصه، و يبدو فيه القاص قادراً على النظر إلى الشخوص والأحداث في آن معاً، بل إنه يذيب وقائع الحياة ليس في الشخصية في واقعها الآنى فحسب، بل يأخذ القارىء بشكل انسيابى جيد، عبر خطوط واضحة المعالم إلى وقائع حياة الشخصية وعالمها الداخلى، فيلمس بنفسه وفكره أبعاد هذا العالم، ويحدّد معالمه، وعن مثل هذا الجانب في معالجة الفن القصصى القصير يحدثنا (ب . وست)بقوله:

«ولا يهتم القاص في القصة القصيرة بالوقوف على باطن الشخوص وسبر أغوارها، فقط، بل يجب أن تكون الفكرة منطوية ضمن التركيب الفنى ذاته، وتصبح جزءاً ما في العمل كله، مثلها مثل الأشخاص، والحوادث»([1]).

و يوحّد القاص هنا في مجموعته **(مكعبات من الرطوبة)** بين واقعى الانسان المعانى، والممزّق، والباحث عن الذات دوماً، والمحاول تحقيق الكيان الأمثل في واقع التناقض والقسوة، الواقع الداخلى بكل الإحساس بالفجيعة، ومأساة السقوط والتردى، والإحساس بضرورة وحتمية الصراع الدائم، والواقع الخارجى بكل مكونات السلوك ودوافعه، ومجريات الأحداث من حوله، ومدى تأثيرها فيه وتأثره بها، ولكى يحقق «السالمي» هذا التوحّد يعتمد اعتماداً جيداً و يتقن استخدامه ـــ على تيار الوعى، باعتباره وسيلة وطريقة فنية من طرق المعالجة، وهي إحدى الطرق التى يعتمد عليها قصاصو القرن العشرين على وجه الخصوص، ذلك لما لهذه الطريقة من صلة بالأبعاد النفسية للشخوص وصلتها كذلك بكل التطورات السيكولوجية التى تصيب الإنسان والواقع، ثم لإمكانية إستخدام الكاتب لهذه الطريقة الفنية في تبيين ملامح الشخصية في لحظات زمانية وأبعاد مكانية متفاوته، متقاربة حيناً، ومتباعدة حيناً آخر، ومن هنا يصبح تيار الوعى

Stream Sub. إحدى الوسائل المهمة والخطيرة ـــ إذا أجاد الكاتب استخدامها والاعتماد عليها ـــ للتوحيد بين لحظات الماضي والحاضر، والمستقبل، بل للتوحيد بين أبعاد الشخصية ذاتها في لحظات الحياة والواقع، وتصوير الانعكاس الحقيقي بكل لحظة زمانية، وبُعد مكاني على حياته في مراحلها المختلفة.

وعبر تيارات الوعي المتلاحقة والمتقنة يشدّنا «السالمي» معه إلى عوالم شخصية الإنسان النموذج ـــ ومما يجلي أبعاد هذه العوالم اعتماد الكاتب على التصوير الفني باعتباره إحدى الطرق الفنية التي تلعب دوراً أساسياً في التأثير على المتلقي لأي عمل فني أو أدبي، يقول «السالمي» في بداية أقصوصته (بلا هدف وراء القطيع) من مجموعته (مكعبات ...)

«والشمس دموية تغرق في غابات النخيل ... وكآبة رخوة كالقطن تغزو القرية المتعبة ... أحسّ أنه لا شيء ... لا شيء ... رغم عشرينه المتحضرة .. عشرون عاماً من الخواء واللا هدف، طبلة صفيح جوفاء... تقرعها الأيام... فيبدو صوتها مائعاً لا طعم له... رتابة قذرة.. تمد أرجلها العنكبوتية على جدران حياته... عشرون عاماً نام متغضنة في قاع البحيرة...»

وعبر هذا المسار الرمزي ذي الدلالة والإيحاء بعيد الغور في عمق الحياة، والأحياء تتبلور شيئاً فشيئاً رؤية الكاتب الخاصة للكون وللوجود، ويحدّد تباعاً، ومع كل خطوة يخطوها بطله، من جزء إلى آخر في المجموعة، يحدّد مفهوم الصراع الدرامي للعمل الفني، فكما أشرنا هناك خيط واحد يربط الأقاصيص بعضها إلى بعض، و يوّحد الرؤية والأداة بغية تصوير الإطار العام الذي يتحرّك فيه الإنسان لتحقيق ذاتيته، وكيانه، ورسم خطوط ومسارات هذه الحياة بعيداً عن مدى الانجذاب إلى القاع، والتمحور حول محور واحد فحسب، يشعر معه الإنسان أنه مشدود دوماً إلى الأسفل، يصارع خيوطاً عنكبوتية و يعاني من عفونة الحياة، ورطوبتها، ولكي يتحرك الإنسان خارج هذه الدائرة لابدّ من إجلاء رؤيته الخاصة لكل ما ومن حوله، وهذا ما يركز «السالمي» عليه في كل أقاصيص المجموعة، ولنسمعه في (موت الأشياء القديمة) يعبّر بكل ما فيه من إحساس صادق، و يصرخ بكل ما في داخله من شعور بفداحة الصراع، يقول: **«أجفاني ثقيلة كالرصاص ونهر جليدي ينسكب في داخلي... أغنية هائمة تتلوى من بعيد.. ترف مثل طائر فاجأه الغروب... صوتها مازال يجلدني... عيناي تختبئان في تجاعيد ثوبي... الصمت يقهقه في سخرية مريرة... عيونه الصامتة لم تعد تحكي قصة الشوق الطويلة...»**

ثم يتابع نفس الصرخة، عبر تيارات الوعي المتلاحقة، بغية التوحيد مع لحظة الحياة الآنية، يقول:

«آه أمسيات الصيف والنخيل والقمر... ونشوة اللقاء عبير زهرة... نبتت من العدم تمنح الخلود للإنسان... ورعشة الأصابع الطويلة... خفقات في قلب الصمت تتحدث في الخفاء والعيون الشاردة تتخطى الوجه الكئيب لتعانق الأفق الضائع...».

وتعتبر لغة الكاتب في مجموعته، لغة إيحائية، ذات دلالة رمزية كذلك، وتبدو ألفاظه على قدر كبير من الأهمية فيما يتعلق بدورها الأساسي في إظهار بُعد السياق القصصي، وتحديد وإجلاء الفكرة والهدف، وتبدو اللغة عاملاً أساسياً لتبيين جوهر الشخصية إلى حد كبير، ولعل الكاتب بإتقانه إستخدام لغة فنية معبرة قد أجاد في ناحيتين، أولاهما أنه أتقن الاعتماد على التقطيع الصوتي واللفظي في استخدام الألفاظ، فجاءت ألفاظه معبّرة عن التوتر والصخب والتمزّق الذي تعانيه الشخصية على أوضح صورة، ولنقرأ هذا النموذج من أقصوصته (الرائحة العفنة)، يقول «السالمي»:

«انعطف الطيف فجأة... تباعدت المسافة الفاصلة.. أحسّ بالتواء داخلي كاد ينحرف... تماسك بصعوبة ومشى برخاوة... حدّث نفسه بأن الفضيحة اصطلاح لفظي رائع لكنه لن يقبض الثمن، وهذه صفقة خاسرة بلاشك... وقف في منتصف الرصيف وقال: إن في المسألة لغزاً ..» وثانيتهما أنه أجاد إلى حدّ ملحوظ استخدام الحوار، حتى العامي منه، وكان هذا بمثابة كشف آخر عن أعماق شخوصه بصورة عامة، ومخففاً من إصر الفجيعة، وهذا ما أشار إليه كثير من نقاد القرنين العشرين والتاسع عشر في معرض حديثهم عن ضرورة استخدام وسائل فنية وطرق متباينة في التعبير الفني، خاصة في تلك الأعمال التي تتسم بسمة التراجيدية، إذ لابدّ من أن يأخذ المتلقي أنفاسه، و يتنسم أنسام الراحة قليلاً وسط غياهب المأساة التي يقرأها أو يشاهدها، ولابد من إتقان هذه الوسائل واستخدامها حتى لا ينفصل القارىء أو الناظر عن الخيط الأساسي ـــ حتى وإن كان مأساوياً ـــ بل لابد للفنان أو الأديب من إتقان فهم قضية الانفصال والاتصال في الفن والتي تعتبر وسائل التكنيك الفنية

المستخدمة فيها إحدى المؤثرات الفنية التي تتواصل معها الإحساسات والمشاعر والارتباط الكامل بالأثر الفني مع تخفيف ملحوظ من آن لآخر من إصر المأساة المطروحة، وتبدو هذه الناحية متحققة بصورة جيدة عند كاتبنا «السالمي»، فكانت محاورات شخوصه ــ خاصة العامية منها ــ لمحة واضحة منه للتخفيف من مأساة البطل الرئيسي وأثرها الواضح على القارىء، ولنقرأ هذا النموذج من أقصوصته سابقة الذكر:

(مشى الخطوات القليلة المتبقية ودخل المقهى.. زعق القهوجي عند رؤيته:

ــ يا مراحب بالأستاذ !..

«ياولدى لا أشوفك في القهوة خليك رجّال». جلس على الكرسى وحصر نظراته في حدود الطاولة... ناولنى الساعة الوحيدة في بيتنا، وقال علشان تعرف معنى الوقت ياولدى.. تلك الدقّات الرتيبة وسط فوضى الأشياء، لكن مَنْ قال إن الرتابة ليست وجهاً آخر للفوضى... فكّر أن ذلك محتمل جداً، لكنه لم يتابع النقاش، قال للقهوجي:

ــ زى العادة ...

«ياولدى الوقت من ذهب أو من تراب يا أبى... لا فرق المهم أن نسحقه على الأرصفة خلف الأذيال الصاعدة الهابطة... الهابطة الصاعدة... قبل أن تغدو الساعات أطناناً من العهد المنقوش..»).

ثم يردف محاولاً إيجاد معادل موضوعى للقاء الذى يحسّه البطل في أعماقه

(مرت جنازة من أمام القهوة. فتوقفت الأصوات وفرقعة الضحك.. قال أحد الجالسين لرفيقه!

ــ حرمه والاّ رجّال؟

رد الآخر بملاحظة خارقة قال:

ــ ما تشوف القفص؟.

تعالت الهمهمة: إنا لله وإنا إليه راجعون... اختفت الجنازة كإعلان صغير وسط فيلم ملّون.. عادت الأصوات وفرقعة الضحك..).

ومما هو جدير بالذكر هنا أن «عبد الله السالمي» قد انتقى أحداثاً متباينة في إطارها الخارجي لكنها في حقيقة الأمر تدور حول شخصيته النموذج العام والشمولى الواحد، و يبدو الكاتب صادقاً من الوجهة الواقعية وكذا الفنية على حد سواء، ذلك لأنه اختار الشخصية من خلال ارتباطه هو شخصياً بعلاقة حتمية ودائمة وثابتة ومستمرة مع الواقع بكل تفاصيله، وأحس إحساساً صادقا بكل ما يختمر في باطن هذا العالم من مشاعر وأحاسيس، وفي هذا الصدد يحدثنا (تشارلس مورجان) بقوله:

(إن العلاقة بين الفنان والمجتمع هي من ناحية علاقة ثابتة، لأنها تنبع من طبيعة الفن والفنان والمجتمع نفسه، ومن ناحية أخرى علاقة دائمة التغيير، من حيث أنها تنبع من تغيرات في الممارسة الفنية وفي الأشكال التى يتخذها المجتمع في العصور المختلفة..)(٣)

وتبدو هذه العلاقة الحتمية الثابتة في آن والمتغيرة في آن آخر واضحة المعالم من انتقاء شخصية النموذج الإنسانى عند «السالمي»، وتبدو مهمة الكاتب معه على جانب كبير من الصعوبة والخطورة لتحديد هوية مأساتها، وصراعها المستمر، ثم أنه يحاول دوماً الكشف عن طبيعة ودوافع هذه المأساة وذلك الصراع، وتظهر حدود هذا الصراع بصورة أكثر جلاء في أقصوصته (مكعبات من الرطوبة)، و يتكىء الكاتب على تيار الوعى المتقن كذلك يقول في سياق عرضه لمأساة البطل،

(رأس يسقط على المخدة... للمخدة رائحة كرائحة الحذاء... مرقرر أبى أن يشترى لنفسه حذاء ... عندما رجع حافياً كعادته.. قال ببساطة إنه لم يجد حذاء بحجم رجله.. تطلعت إلى قدم أبى بفضول طفولى... رأيت شيئاً مربعاً ضخماً.. أشار أبى إلى قدمه.. قال إن بضع رصاصات تستقر فيها من أيام الترك..).

وتزداد أحاسيسه ضغطاً، وحدّة، فيصرخ بكل آلام الفجيعة والحزن، يقول على لسان بطله:

(رطوبة حجرتي الخانقة.. تجعل أية فكرة صغيرة للعودة تفرّ من رأسى... هذه المدينة.. تنام مع الدجاج تقريباً.. الشوارع فارغة.. أفرغها الليل والستر والعافية... الناس يوصدون أبوابهم جيداً في وجه الشوارع والقطط والكلاب متابعين في الليل صنع المعجزات الليلية.. كنت أترك دائرة الضوء الآن.. الظلام يضخم الأشياء... الجدران تتطاول..)

ولا شك أن وقوف السالمي على عالم الشخصية الباطنى هو وسيلة فنية معاصرة يتبعها كثير من كتاب الرواية والقصة على حدّ سواء خاصة بعد التطور الذى حاق بالدراسات النفسية والاجتماعية والبحوث العالمية المتطورة على كلا الصعيدين مما مهد لانعكاس ذلك كله على الأدب والفن على العموم، فبدأ الكتاب

يتجهون اتجاهات نفسية في معالجة أحداث وشخوص أعمالهم، بل إن طريقة تيار الوعي على وجه الخصوص تعتبر واحدة من الطرق الفنية المتعلقة بهذين الاتجاهين بصورة مباشرة، وقد أشار إلى ذلك «ألبير يس» في معرض حديثه عن اتجاهات الرواية الحديثة بقوله:

(إن تاريخ الرواية الحديثة هو تاريخ اطراح الحياء، ذلك بأن الفنون الأخرى ـ حتى التشكيلية منها ـ تسمو بأخفى خفايا الضمير الفردي أو الجماعي، على نحو رمزي أو تزييني، إلا أن الرواية، كالمنمنمة، تنطوي على فن الجزئيات... فمنذ نشأتها ـ حكاية ما ـ غريبة أو مألوفة ـ تطورت باستمرار نحو مادة تزداد غنى شيئاً فشيئاً، ولكنها تزداد باطنية أيضاً)(٤).

فدخول الفنان إلى عالم الشخصية الباطني، وتحديد كنه علاقته الحتمية والدائمة، بذاته والمجتمع من حوله، أو الانفصال عن كليهما قد وضع المتلقي أمام حقيقة الذات الإنسانية من ناحية وأمام حقيقة الحياة والوجود برمته من ناحية أخرى، ليتحقق بهذا الدور الأساسي للفنان أو الأديب حسبما يذهب إلى ذلك (جورج ديهاميل) في معرض حديثه عن وظيفة الفنان والكاتب الحقيقية، يقول ديهاميل:

(فالكاتب يؤدي وظيفة اجتماعية عندما يعيننا على فهم الإنسان والعالم فهماً أصح، وعندما يأخذ في «نقل المجهول إلى المعلوم» أي عندما يكون مكتشفاً)(٥).

وشخصية البطل في أقصوصته «السالمي» (مكعبات من الرطوبة) نموذج يجسّد هذا المفهوم إلى حدّ بعيد، و يبدو دور «السالمي» في نقل أبعاده الحياتية وعلاقاته واضحاً ودقيقاً، وأكثر ما يمكننا ملاحظته بوضوح في هذا الصدد مقدرة الكاتب على إيجاد المعادلات الموضوعية لمأساة الإنسان والمشاركة الواضحة لكل جزء من الواقع تحديداً لمأساته وتعميقاً لصراعه المستمر، فيبدو النموذج مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً ليس من الوجهة العاطفية فحسب، بل من الوجهة المنطقية، و بالضرورة والحتمية، الواقعه على اختلاف مناحيه وأبعاده، يقول الكاتب في إحدى فقرات أقصوصته (مكعبات) طارقاً هذا الجانب المهم من حياة الشخصية ـ القضية، والفكرة:

(الجدران مثل الأسوار.. النوافذ المغلقة... تخلف إحساساً عميقاً بالموت اليومي... عندما رفعت ثوبي... استعداداً لما سيكون... أنطلقت الصافرات... في البداية كانت واحدة... ثم توالت متصلة... مثل حبل.... تحركت خطوتين... فقط.... ثم رأيته أمامي... يسّد الزقاق.... خوف عتيق... تحرك في عرقي... المسافة الفاصلة تتضاءل... على الأصح تنعدم الآن... المسدس الرابض على فخذه... لم يكن لديه أية نية للتراجع أو الاستمرار..).

وفي نهاية أقصوصته (إيقاعات الموت الأسود) يتابع البطل ـ النموذج الإنساني الواحد. إفراز آلامه، واجترار المأساة، بقوله:

(تساءلت في نفسي عما يحدث حين تستيقظ الذاكرة الخدّرة.. لم أجد الوقت للجواب... فجأة مثل اكتشاف حفرة هائلة.. رأيتهم يسدّون وجه الباب... وجوههم الخشبية غاضبة متوعدة... الخوف العتيق نفسه تذبذب في عروقي... مع ذلك تقدمت بإصرار.. فات أوان التراجع.. وتر القوس مشدود ولا مفر.. قوافل الظمأ لن تهدأ حتى ترى الماء.. تقلصت المسافة..)

وبهذه النبرة الصامدة، والصرخة المتحدية يواصل إنسان القرن العشرين، وإنسان زمان الحضارة والتطور، إنسان الضغط التكنولوجي، يواصل تحديه وإصراره على اثبات وجوده عبر تحديد علاقته مع الذات والكيان والواقع عبر مسارات الإيمان بهذه الذات ومقدرتها على التحدى لكل متطلبات العصر، وتطور الواقع، عن طريق التلاحم الكامل والتوازن النفسي والشعوري مع الذات من ناحية ومع الكون من ناحية أخرى، وقد تحققت مع «عبد الله السالمي» القاص الجيد إحدى مهام الفن الأساسية التى تسعي بادىء ذى تدء إلى إيجاد هذه العلاقة السوية والمتزنة والمتوازنة، وكذلك نقل العاطفة الإنسانية ووقع حقائق الوجود وأحداث الحياة علي نفس الإنسان، بل إن الفن خير أداة استكشفها الإنسان في أداء هذه العاطفة أداء يعمّم تأثيرها، (فهو ينقلها من فرد واحد أحسّ بها أولا إلى آخرين كثيرين يجعلهم الفن يشاركونه عاطفته، وبهذا يتحقق التعاطف بين البشر، و يكون الإنتاج الفني خطوة تخطوها الإنسانية نحو ربط عواطفها وتوحيد أمانيها)(٦).

الهوامش

١ ـ وست ، ب :القصة القصيرة ص ٤٣

٢ ـ تحدث عن هذا الجانب الأدبي الارديس نيكول في كتابه علم المسرحية بالتفصيل ص ١٦٤ وما بعدها.

٣ ـ الكاتب وعالمه. تشارلس مورجان. ترجمة د/شكرى عياد ص ٣٥

٤ ـ تاريخ الرواية الحديثة ر.م. ألبير يس. ترجمة جورج سالم ص ٦

٥ ـ دفاع عن الأدب. جورج ديهاميل ترجمة محمد مندور ص ١٤٩

٦ ـ وظيفة الفن. محمد النويهى. ص ٢٨

رســـــائل

اتجاهات الأمهات نحو التنشئة الاجتماعية لأطفالهن في المملكة العربية السعودية

رسالة ماجستير من إعداد **هناء محمد المطلق**

تتناول هذه الدراسة العلمية جزئية محددة في المجتمع بالمملكة العربية السعودية، ونظرا لأهمية القضية فقد قبلت لتكون رسالة علمية لتنال بموجبها الباحثة درجة الماجستير من قسم علم النفس التعليمي في كلية البنات بجامعة عين شمس، والقضية بلا أدنى شك على درجة من الحساسية والأهمية نظراً لما شهدته وتشهد المملكة العربية السعودية من تطورات إجتماعية نتيجة لاكتشاف النفط، وتشير الباحثة إلى ذلك في مقدمتها عندما تقول: «كان اكتشاف النفط في المملكة العربية السعودية حدثاً كبيراً في تاريخها، جعلها تنتقل فجأة من مجتمع بدوى إلى مجتمع يعيش عصر التكنولوجيا بكل محاسنه ومساوئه، هذه النقلة الحضارية السريعة لذلك المجتمع البدوى الذى يتمتع أفراده باتجاهات وقيم ومبادئ حادة ومحددة اكتسبها من حياته الصحراوية، جعلته ينفتح فجأة على ثقافات العالم كله فإذا أخذنا بعين الاعتبار أن هذه التغيرات كانت مكثفة وسريعة، وعبر فترة زمنية لا تكاد تذكر .. نجد أن هذه بلاشك تحديات تؤدى إلى تغير ملامح تلك القيم والاتجاهات .. وبالتالى تشهد المملكة العربية السعودية التغير المادى السريع وإلى جانبه التغير غير المادى الذى تتضح معالمه في الصراع بين القديم والحديث، وعليه فمن المتوقع أن يعانى المجتمع من مظاهر التخلخل الثقافي والهوة الثقافية.. فما أحوجنا في وقتنا هذا إلى دراسات اجتماعية تفتقر اليها المملكة، وتؤدى إلى الكشف عن ملامح ذلك التغير»

وكما تشير الباحثة كان الهدف من البحث يتمثل في:

١ ــ الهدف النظرى: فتدرس هنا اتجاهات الامهات السعوديات

اتجاهات الامهات نحو التنشئة الاجتماعية لاطفالهن في المملكة العربية السعودية/هناء محمد المطلق.ــ القاهرة كلية البنات، جامعة عين شمس، ١٤٠٠هــ ١٩٨٠م. ماجستير.

جامعية

نحو التنشئة الاجتماعية لأطفالهن، وعلاقة هذا الاتجاه بكل من (أ) تعليم الأم (ب) جنس الطفل.

٢ ــ الهدف التطبيقي، الاسهام في عمليات التوجيه والارشاد التربوى والاجتماعي وذلك استناداً إلى النتائج التى ستخرج بها الباحثة، وكذلك الاسهام في تعديل مقياس (عماد الدين وآخرون) للاتجاهات الوالدية ليلائم البيئة السعودية.

وتذكر الباحثة أن دراستها تتحدد بعدة أبعاد وهى:

١ ــ الاتصال بالأمهات فقط نظراً لصعوبة الاتصال بالآباء ولكون الأم هى التى تدبر أمور المنزل المختلفة ومن بينها رعاية الأطفال.

٢ ــ تتناول الدراسة الأسرة السعودية في مستوى اجتماعى واقتصادى متوسط.

٣ ــ تتحدد الدراسة بنطاق مدينة الرياض.

وقد جاءت هذه الدراسة من خمسة فصول هى:

الفصل الأول: وتضمن المقدمة وأهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث وتحديد مصطلحات البحث.

الفصل الثاني: تناولت فيه دراسة بعض العوامل التى تؤثر في اتجاهات الامهات نحو التنشئة للأبناء، والدراسات السابقة التى تناولت الاتجاهات الوالدية في تنشئة الابناء، وتساؤلات البحث.

الفصل الثالث: و يتضمن: اختيار أداة البحث واجراء الدراسات الأساسية.

الفصل الرابع: عرضت فيه للأسلوب الاحصائى ونتائج البحث.

الفصل الخامس: مناقشة النتائج، التوصيات التربو ية، وخلاصة البحث ثم أوردت قائمة بالمراجع العربية والأجنبية، وثلاثة ملاحق، وقد أشرفت على هذه الدراسة عنايات زكى محمد أستاذة علم النفس بجامعة عين شمس.

نفوذ الأتراك فى الخلافة العباسية وأثره فى قيام مدينة سامراء من سنة ٢٢١ - ٢٧٩

رسالة دكتوراه من إعداد **عبدالعزيز اللميلم**

نفوذ الأتراك في الخلافة العباسية وأثره في قيام مدينة سامراء من سنة ٢٢١ ــ ٢٧٩/عبد العزيز المحمد اللميلم.ــ الرياض: كلية العلوم الاجتماعية بجامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية، ١٤٠٠هـ ــ ١٩٨٠م، دكتوراه.

مقدمــة:

تعتبر هذه الرسالة أول رسالة دكتوراه في التاريخ تمنح في المملكة العربية السعودية وقد تقدم بها اللميلم إلى قسم التاريخ بكلية العلوم الاجتماعية بجامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية وأشرف على الرسالة عبد الحميد بخيت، وقد جرت المناقشة

بمدينة الرياض يوم السبت ١٤٠٠/١٢/٢٣هـ وكانت لجنة المناقشة مكونة من:

عبد الحميد بخيت : المشرف على الرسالة رئيساً
أحمد السيد دراج : عضواً
سيد رضوان علي : عضواً

وقد حصل اللميلم على الدكتوراه مع مرتبة الشرف والتوصية بطباعة الرسالة، وفيما يلي عرض موجز للرسالة تفضل صاحبها مشكوراً باعداده

«عرض موجز للرسالة»

شغل موضوع النفوذ التركي في الخلافة العباسية حيزاً كبيراً من كتابات المؤرخين، القدامى منهم والمحدثين، وقد تضاربت الأقوال حول هذا النفوذ، فمنهم من اتهمه بأن كان السبب في تدمير الدولة العباسية، وقليل منهم هم الذين اقتصدوا في الاتهام وظنوا أن الأتراك في العصر العباسي قد حاولوا تدمير بعض مرافق الدولة، ولما كان كلا الفريقين لم يسبرا غور المشكلة ولم يغوصا إلى أعماقها حتى يلمس كل منهما الحقيقة التاريخية، فقد دفعني ذلك إلى دراسة هذا الموضوع، ومحاولة القاء الأضواء الكاشفة عن حقيقة تلك المشكلة، والأسباب التي دفعت بالخلفاء العباسيين إلى التحول عن العرب والفرس إلى العناصر التركية التى أصبح لها نفوذ في الدولة، ثم عن حقيقة هذا النفوذ ومداه وموطنه الذي استشري فيه بدقة، ثم عن الآثار المادية والأدبية والسياسية والحضارية التي أحدثها هذا النفوذ أو كان سبباً في حدوثها، ثم عن مواقف خلفاء الدولة العباسية من هذا النفوذ بعد أن أحسوا بتفاقمه.

إنّ هذا وما إليه في الحقيقة لم أجد فيما كتب عنه جواباً شافيا يقنع طالب الحق والباحث المتجرد، ولهذا فقد استخرت الله على أن أجعل موضوع الرسالة هو:

«نفوذ الأتراك في الخلافة العباسية وأثره في قيام مدينة سامراء من سنة ٢٢١ هـ ــ ٢٧٩ هـ» حيث اقتضت طبيعة الدراسة اعدادها لدرجة الدكتوراه في التاريخ الاسلامي.

والواقع أنني اخترت هذا الموضوع لعدة بواعث لعل من أهمها أن الكثير من الكاتبين في هذا قد زعموا أن نفوذ الترك قد استشرى حتى غطى رقعة الدولة العباسية في كل مرافقها، كما أن البعض منهم يعطي عنواناً لهذا العصر بأنه العصر التركي، أي أن الدولة العباسية قد تحولت إلى إدارة تركية وسياسية تركية كذلك، وهذا رأي لا يسنده دليل، هذا إلى جانب أن المستشرقين ومن تبعهم من المحدثين قد رددوا هذه المهاترات في أسفار ملأت الآفاق، ولما كان هذا كما أشرت لا يتفق مع الحقيقة التاريخية ــ وإن كان سائداً مشهوراً ــ فقد رأيت الأتجاه إلى دراسة هذا الموضوع الهام لعلي أزيل هذا اللبس وأصحح بعض الأخطاء التى وردت في كثير من المؤلفات الحديثة، إلى جانب كثير مما يناط بوضع الحكم العباسي وعصره الأول بخاصة من ملابسات شابها نفس الخطأ المشار إليه.

وقد حاولت جهد المستطاع أن أدرس هذا الموضوع من جميع جوانبه حتى يمكن الالمام ــ ولو إلى حدما ــ بأطرافه الهامة، إذ أن هذا الموضوع في الحقيقة متشعب الاتجاهات عميق الغور، وبالرغم من كل الصعوبات التي واجهتها بل وسوف يظل يواجهها من يعرض لنفس الموضوع فإننى قد استخرت الله واستعنت به على أن أقتحم أسواره التى تأسست جذورها منذ مدة طويلة حتى كان ذلك الوضع الخطير في الدولة الاسلامية، وهو النفوذ التركي الذي تمثل في وجود الأتراك، وقيام مدينة سامراء بديلاً عن بغداد ــ مدينة السلام ــ التى كانت شهرتها قد طبقت الآفاق وهزت أركان الأرض وسعى إليها شارلمان وأباطرة العالم يخطبون ودها وينشدون رضاها، ومع ذلك فقد تمكن المعتصم وخلفاؤه من إغفال، تلك العاصمة المنصورية التي لا مثيل لها حينذاك في الشرق أو الغرب فترة من الزمن، وكذلك كان النفوذ الفارسي الذي غشي المجتمع الاسلامي منذ قيام الدولة العباسية، لقد طغى هذا النفوذ حتى بلغ ذروته إبان عصر الخليفة العظيم قمة العصر العباسي الأول «هارون الرشيد» وأصبح العالم كله يتصل بالنفوذ الفارسي في شخص البرامكة قبل أن يصافح الخليفة العباسي، هذا مما أوغر صدور العرب الذين كانوا حتى ذلك التاريخ ساطين الأرض وعلماء الدنيا وفقهاء المجتمع في الشئون السياسية والادارية والعسكرية والتشريعية.

أجل لقد تذمر العرب إذ قدم اللاحق على السابق، والاعاجم في اللغة والسياسة والدين على حملة الرسالة الاسلامية وفقهاء الأمة العربية وقادة العسكرية المثالية، ونفس الوضع كان الاتراك بالنسبة للفرس فيما بعد.

وإذا كان تذمر العرب من تفاقم النفوذ الفارسي لم يفلح في وضع الأمور في نصابها واعادة المسائل إلى أربابها فان هذا الوضع قد حدث بالنسبة للأتراك، فقد حاول الفرس في عصري الامين والمأمون بل وحتى المعتصم أن يستعيدوا مجدهم بعد نكبة

البرامكة، أو أن يحفظوا توازنهم مع العناصر التركية ومن قبل العربية فباءوا بالفشل ومنوا بالهزيمة.

فالزعم بأن النفوذ العربي قد انتهى منذ غلبه النفوذ الفارسي أو التركي هو في رأيي زعم لا يؤيده دليل لأن الحكم في العالم الاسلامي ظل فعلاً يرتكز على العروبة و يدين بالأسلام، وكل ما في الأمر أن بعض الأمور العسكرية والسياسية أسندت إلى غير العرب، ولفترة محدودة.

وإذن فنحن إذ نتحدث في موضوعنا هذا عن النفوذ التركي إنما نقصد به تلك القوة العسكرية الضاغطة على القيادة العليا في الدولة العباسية، و بالذات منذ نهاية عهد المتوكل إلى بداية عهد المعتمد، ولمدة تسع سنوات تقريباً بدأ النفوذ التركي بعدها في الضعف والانحسار بفضل قوة شكيمة الموفق «أخو المعتمد» الذى قبض على ناصية الحكم في عهد أخيه وتولى القيادة العامة للجيش، فانتشل الدولة من وهدتها وأوقف قادة الأتراك عند حدهم.

كما أن اختياري لهذا الموضوع بالاضافة إلى ماذكرته هو الخطأ المشهور الذي تتداوله الكتب المعاصرة في الشرق والغرب من أن الأتراك قد دمروا الدولة العباسية، وأن السبب الأول في جلبهم إلى الدولة يعود إلى مصاهرة الرشيد للأتراك بزواجه من أم المعتصم وانجاب هذا الجندي العملاق الذي كان لعطفه على بني خئولته القدح الأكبر في ملء الدولة بأخواله وذوى القرابة لأمه التركية.

إن هذه الأقوال أو الأخبار التى تذكر على أنها حقائق، يشوبها كثير من الخلط .

فعن الزعم بأن الترك دمروا الدولة العباسية لانجد لهذا القول مسكة من صدق أو ذرة من حقيقة لأن نفوذ الترك لم يتجاوز الجيش، وكان أفراد منهم أو من كبار زعمائهم يحلو لهم أن يتسلقوا إلى القمة، ولكن بالاغتيالات أو بتدبير المؤامرات في قصور الخلفاء أو بيوت الوزراء و بشكل سري بحت، وفيما عدا هذا فان الدولة قد ظلت كما كانت قبل أن يدخلها أي تركي تسير في طريقها المرسوم من عروبة دواو ينها واسلامية نظامها وتشريعها، فالعروبة والاسلام كانا طابع الدولة العباسية كما كانا من قبل طابع الدولة الأموية، وهذه حقيقة لا مراء فيها ولا جدال. أما عن الأمر الآخر وهو أن المصاهرة هي العامل الرئيسي في ملء الدولة العباسية بآلاف الاتراك بحجة أنهم اخوال المعتصم، فالواقع أن هذه المسألة رغم تداولها أيضا في المؤلفات والاسفار لا تعدو أن تكون مجرد فكرة ساذجة لا ترتفع إلى درجة الحقيقة التاريخية، لأن المعتصم رجل دولة وله مكانة ومكانته في المجتمع الاسلامي الكبير وهو رجل يمتاز بالشجاعة والأقدام.

وقصارى القول في ذلك أن سياسة المعتصم إنما نبعت من واقع الحاجة للحكم العباسي، وقد أوضحت ذلك بالتفصيل في مكانه من الرسالة، لقد قاسى العباسيون الأمرين من العرب بزعامة العلويين، ومن الفرس بزعامة رجال و بيوتات فارس، فاضطر هذا الرجل إلى أن يقوم بتلك الخطوة الجريئة وهي إبعاد العرب والفرس عن مناط القوة في الدولة وإحلال الترك محلهم، وهذا ببساطة تامة لا يعدوا أن يكون عملاً ضروريا لبقاء الخلافة في بنى العباس من جهة، ولتجنيب الدولة أيضا كوارث الثورات المختلفة من هنا وهناك من جهة أخرى، مما أطمع بعض العناصر في الدولة العباسية، فحسم المعتصم هذا الأمر ووضع حداً لتلك الفتن كما أشرت آنفا.

هذه نبذة سريعة قدمتها قبل العرض عن محتويات فصول الرسالة التى اقتضى المنهج العلمي للبحث أن تتكون من مقدمة وتمهيد وسبعة فصول وخاتمة.

المقدمة : وقد تحدثت فيها عن الدوافع لاختيار الموضوع وهو ما أشرت إليه آنفا.

التمهيد : ــ خصصته لبيان ملامح الحكم العباسي الذي استمر خمسة قرون وربع قرن تقريباً وأوضحت أن هذه الملامح يمكن حصرها في أمور معينة ترجع كلها إلى الطابع العام للدولة.

أما الفصل الاول : ــ فقد تحدثت فيه عن موقف العرب والفرس من قيام الحكم العباسي وفصلت ذلك تفصيلاً اعتقد أنه سيفي بالغرض الذي وضع من أجله وهو التحول الذي حدث في خلافة المعتصم باستبدال العرب والفرس بالاتراك واحلال القوة التركية محل القوتين العربية والفارسية لأسباب ومبررات فصلتها في هذا الفصل.

وفي الفصل الثاني: ــ تكلمت عن الاتراك كنوع من البشر يعيشون في بقعة من الأرض ولهم نظامهم، وإن كانوا أقرب إلى البداوة منهم إلى الحضارة، وقد بسطت الحديث عن موطنهم

ونشأتهم وتقلباتهم في قارة آسيا، كما أشرت إلى قبائلهم وشيىء من أعرافهم وخصائصهم، لتكون لدينا صورة واضحة عن هذا العنصر الذي نتكلم عن نفوذه في الدولة العباسية، كما لم أغفل الحديث عن فتح المسلمين لبلادهم، واتصالهم بالعرب واستخدامهم في الدولتين الأموية والعباسية، إلى أن تسللوا إلى مناطق النفوذ بالجيش في أيام المعتصم ومن تلاه من الخلفاء.

أما في الفصل الثالث:ــ فقد تحدثت عن خلافة المعتصم وموقفه من الأتراك، كما تحدثت عن الفتن والاضطرابات التى سادت الدولة العباسية إثر خلافة المأمون، حتى استطاع المعتصم بحزمه القضاء عليها، وكيف أنه استطاع الحد من سلطات العنصرين العربي والفارسي وميله إلى هذا العنصر الجديد الذي كان في نظره هو العنصر الوحيد الذي يمكن أن يكون سنداً للخلافة بدلاً من العنصرين السابقين، بل ويمكن الاعتماد عليه في القضاء على الفتن والثورات التى عجز المأمون عن اخمادها، فاستكثر من الأتراك كما أوضحت موقف المعتصم من المشكلات التى تخلفت عن عهد المأمون وأسلوب علاجه لها، كما أشرت إلى تفكير المعتصم بل وتنفيذه لنقل الاتراك إلى عاصمة جديدة هي «سامراء» التى أصبحت فيما بعد العاصمة المركزية للحكم العباسي.

وفي الفصل الرابع:ــ تحدثت عن المرحلة الأولى من السيطرة التركية بعد المعتصم والتى امتدت من عهد الواثق إلى نهاية عهد المتوكل من سنة ٢٢٧ هـ ــ ٢٤٧ هـ وما حدث في تلك الفترة من وقائع وأحداث تطرقت إليها و بسطتها في ثنايا الفصل، وقد ركزت على الأحداث الهامة التى وقعت من الأتراك على هؤلاء الخلفاء و بخاصة المتوكل ومن تلاه، وعنيت عناية كبيرة بتحقيق اتهام ابن المتوكل «المنتصر» بالاشتراك في التآمر على أبيه، وأظن أنني قد وصلت إلى نتائج لا بأس بها تنفي هذا الاتهام الذي دبره الأتراك أو بعضهم على الأقل.. ونظراً لدقة هذا الاتهام وموضوعه وما أثير حوله فقد فصلته بشكل واضح في الفصل التالي.

أما في الفصل الخامس:ــ فقد أبنت صورة مجسمة لهذا النفوذ الذي أخذ يمتد و يتفاقم حتى ظن كثيرون أن الأمر كله لهؤلاء الأتراك، وقد ناقشت أموراً كثيرة مما وصف به بعض الباحثين هذا النفوذ، وانتهيت الى أن هذا النفوذ لم يتعد في مجموعه أمرين.

١ ــ أمر الجيش ٢ ــ التلاعب أحيانا بأمور الخلافة والوزارة، وكان أشبه بالمؤامرات التى تدبر بليل، ثم بعد تنفيذها في الظلام يحار الناس في معرفة مقترفي ما ينجم عنها من جرائم، ولكن هذا على أي وضع لم يكن تقليداً في الدولة، وانما كما أشرت مجرد نزوات لبعض الأفراد من كبار القادة بهدف تولية هذا الخليفة أو عزل ذاك حتى ينالوا حظوة ممن ير يدون توليته، وعند هذا الحد كانت تقف تلك السيطرة أو هذا النفوذ، وقد اسهبت في هذا الموضوع لأن كثرة من الاقلام في الشرق والغرب قد أشرعت لتحبر الصفحات الكثيرة بدعوى أن الأتراك قد دمروا كل أنظمة الحكم ومرافقه في دولة بني العباس منذ خلافة المعتصم، وهذا شئ لا دليل على صحته فيما بين أيدينا من المصادر والمراجع إلى مايقرب من القرن الثاني عشر الهجري وإن كان بعض غلاة التشيع لم تخل كتاباتهم من طعن في الحكم العباسي لكنهم مع هذا لم يدعوا أن دولة العباسيين قد دمرت فعلاً في القرن الثالث والرابع الهجريين كما زعم آدم ميتز و بروكلمان ومن أخذ عنهم من تلاميذهم ولو صح ما ادعاه هؤلاء من تدميرها بهذه الحقبة لما وجدنا دولة عباسية بعد ذلك.

دعوى التدمير إذن ليست صادرة عن علم أو دراسة أو وثائق إنما مجرد أوهام جسمها التعصب أو الجهل ثم تناقلتها الأقلام والمؤلفات تقليداً أعمى لما سطرته تلك الأقلام فصيغت هكذا حسبما أشرت.

أما الفصل السادس:ــ فقد تحدثت فيه عن المعتمد وما حدث إبان عهده من انحسار للنفوذ التركي حتى كاد يصبح أثراً بعد عين، وهذا نتيجة أسباب معينة لعل من أهمها ثورة الزنج وما الحقته بالدولة العباسية من أضرار جسيمة، وعجز الاتراك وهم عماد الجيش حتى ذلك الوقت عن هزيمة هذا الدعي قائد الزنج، عندها يسند المعتمد قيادة الجيش ومهمة القضاء على تلك الفتنة الزنجية إلى أخيه أبي أحمد «الموفق» وقد نجح في ذلك وقضى على هذه المشكلة التى استمرت أربعة عشر عاماً تقريباً.

وفي الفصل السابع:ــ تكلمت عن مدينة سامراء وأصل تلك التسمية حيث يرد البعض أصل نشأتها إلى ما قبل الطوفان ثم واصلت القول عن سبب اختيارها لتكون عاصمة ثانية للعباسيين بديلة لمدينة السلام «بغداد» كما ألمحت إلى أن بناء هذه المدينة

لتكون عاصمة للخلافة العباسية كان لأسباب خاصة وظروف معينة.

وقد الحث إلى نماذج من حضارة سامراء تتمثل في بعض القصور والمساجد وغيرها التي خلفها خلفاء سامراء. وأخيراً تحدثت عن المحاولات التى قام بها خلفاء بنى العباس في سامراء للانتقال منها إلى أماكن أخرى بدءً بالمتوكل وانتهاءً بالمعتمد الذى غادرها إلي غير رجعة متوجها إلى بغداد سنة ٢٧٩ هـ، وبهذا تكون سامراء قد فقدت الشريان الذي يمدها بالحياة والحركة حيث استحالت أبنيتها الضخمة إلى اطلال تمتد إلى مسافات شاسعة تزيد عن أربعة وثلاثين كيلو متراً من الجنوب إلى الشمال، وقد واصلت الحديث عن هذه المدينة موجزاً القول عن مساهمتها في الحضارة العباسية.

الخاتمة:ـ وقد تحدثت فيها عن أهم القضايا التى ناقشتها والنتائج التى توصلت إليها ولعل من أبرز تلك القضايا قصة الصراع بين العلويين والعباسيين الذي امتد إلى عصر المعتصم بل وتجاوزه حتى رافق الدولة العباسية في مختلف مراحلها وكان ذلك سبباً في رأي البعض في تدميرها على يد هولاكو ولعل قصة ابن العلقمي وما قيل فيها مشهور ومذكور. ومن الأمور الأخرى التى ناقشتها هي الزعم بأن العصر العباسي الأول كان عصراً فارسيا وليس للعرب فيه أي نصيب ومثل ذلك العصر الثاني كما يدعي فلهاوزن وسيديو وجرجي زيدان وفيليب حتى إذ زعموا أن الترك لم يدمروا النظم والتشريعات التى كانت تحكم الدولة وتصرفاتها فحسب وإنما دمروا الخلافة العباسية وأجهزوا على الخلفاء، والواقع أن الهدف من كل هذا هو بيان أن الحكم العباسي الطويل والذي سطا عليه التتار بعد الصليبيين لم يكن طابعه عربياً وإنما كان يتأرجح بين الفرس والترك والديلم ومن تلاهم من طوائف وقد فصلت ذلك كله في موضعه هذا بالاضافة إلى ما فصلته بشكل واضح في ثنايا فصول الرسالة.

وأخيراً ذيلت الرسالة بمجموعة من الخرائط والرسوم والصور الفوتوغرافية الموضحة لمعالم مدينة سامراء والمواقع الهامة التى ورد لها ذكر في الرسالة. هذا بالاضافة إلى العديد من المسكوكات التي ضربت في عهود خلفاء سامراء ابتداءً بالمعتصم وانتهاءً بالمعتمد، كما لم أغفل الاشارة إلى بعض المسكوكات التى ضربها بعض الثائرين على الخلافة في تلك الفترة، ولعل من أشهرهم صاحب الزنج الذى ضرب نقوداً باسمه في مدينة المختارة، دون الاشارة إلى اسم أي خليفة عباسي، ثم اردفت ذلك بثبت للمصادر والمراجع العربية والأجنبية، كما وضعت فهرس الرسالة في صدرها حتى يسهل الاطلاع عليه.

ومهما يكن من شئ فان هذا الموضوع وإن ظننت أنني قد حاولت فتح نافذة على أعماقه الكثيرة فانه مازال بل وسوف يظل لفترات قد تطول وقد تقتصر ميدانا للبحث والدراسة.

المخطوطات

نقد حديثين وردا في الصحيحين

إملاء

أبي محمد علي بن أحمد بن حزم الظاهري

رواية تلميذه

أبي عبد الله الحميدي

تحقيق

أبي عبد الرحمن بن عقيل الظاهري

• ماجستير من المعهد العالي للقضاء بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية عام ١٣٩٣ هجرية، رئيس النادي الأدبي بالرياض، وعضو اللجنة الاستشارية بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، له مؤلفات عديدة.

مقدمة المحقق

الحمد لله رب العالمين، وصلى الله على محمد.

أما بعد : فهذه رسالة وردت في الجزء الأول من فهرسة الدكتور رمضان ششن الموسوم بـ «نوادر المخطوطات العربية في مكتبات تركيا» ص ٧٤ تحت رقم ٧١ بعنوان: «جزء ذكر فيه [أي ابن حزم] حديثين أحدهما في صحيح البخاري وثانيهما في صحيح مسلم زعم أنهما موضوعان رواية أبي عبد الله محمد بن نصر الحميدي».

قال أبو عبد الرحمن : هذه النسخة صورت لي بمسعى الدكتور إحسان عباس من مكتبة أحمد الثالث برقم

٧/٦٢٤ وهي من خطوط القرن التاسع الهجري، وليس في هذه النسخة تسمية معينة ولهذا سميته «نقد حديثين وردا في الصحيحين» لأن هذه التسمية هي موضوع هذه الرسالة.

ولا أعتقد أن ابن حزم أملى هذه الرسالة على تلميذه الحميدي على سبيل أنها تأليف مستقل، وإنما أتوقع أحد أمرين:

فأما أن تكون مادة هذه الرسالة فصلا من أحد مؤلفات ابن حزم، و يكون الحميدي روى الكتاب عن شيخه، فساغ له أن ينقل منه فصلاً بصيغة «سمعت الفقيه أبا محمد» كما هي عادة الحميدي في النقل من كتب شيوخه، وكما تبيحه طرق تحمل الرواية المعتبرة عند العلماء.

وإما أن تكون هذه الرسالة من أمالي الإمام ابن حزم في مجالسه بالأندلس، أو مما دار في مجلسه بحضور الحميدي.

وعلى أي حال فهذه الرسالة ثابتة عن ابن حزم نقل عنها العلماء وأشاروا إليها كما سيأتي في ثنايا هذه المقدمة بل رواها بنصها كاملة أبو الفضل محمد بن طاهر القيسراني المقدسي في كتابه «الانتصار لأئمة الأمصار» بإسناده إلى الحميدي (١).

وممن أشار إليها أبو محمد عبد الحق الأشبيلي في الجمع بين الصحيحين، وأبو عمر و بن الصلاح.

والحديثان الواردان في الصحيحين اللذان ردهما أبو محمد هما:

١ ــ حديث عبد الله بن عباس عند مسلم الذي فيه أن أبا سفيان بعد إسلامه عرض على الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ أن يزوجه بنته أم المؤمنين «أم حبيبة» رضي الله عنها.

ووجه الاستنكار أن الرسول صلى الله عليه وسلم تزوج أم حبيبة قبل إسلام أبي سفيان بسنين، تزوجها فيما بعد الحديبية سيقت إليه من بلاد الحبشة (٢).

ونكارة هذا الحديث مما سلم بها العلماء، فالذهبي يرى أن مسلماً ساق أصلا منكراً (٣) وكذلك القاضي عياض والنووي اعتبراه مشكلاً.

وقد قال ابن حزم عن هذا الحديث في أحد كتبه: إنه وهم من بعض الرواة (٤) فإلى هنا لا يزال أي ابن حزم معقولاً، وإنما المستنكر منه قوله:

«وهذا حديث موضوع لاشك في وضعه والآفة فيه من عكرمة ابن عمار». قال أبو عبد الرحمن: إذا كان الحديث موضوعا، وكانت آفته عكرمة بن عمار فالنتيجة أن عكرمة وضاع.

وهذه النتيجة بمقدمتها الأولى شنيعة من ثلاثة وجوه:

أولها: أنها مخالفة لإجماع النقاد والعلماء على عصمة الصحيحين من الوضع.

وثانيها: أنها مخالفة لإجماع النقاد والعلماء على براءة عكرمة من الوضع.

وثالثها: أنها مبنية على غفلة عن الفرق بين الوهم والوضع.

وعكرمة بن عمار قد يهم وقد يضعف لاضطراب أو نكارة في بعض حديثه. ولا ضير على الشيخ أبي عمرو بن الصلاح إذا شنع على أبي محمد بن حزم لحكمه بالوضع، وإنما المستغرب مبالغته في التشنيع على أبي محمد لاستشكاله هذا الحديث ورده له، ثم محاولته رد الإشكال بما لا تتحمله عقول العلماء.

قال ــ عفا الله عنه ــ:

«وما توهمه ابن حزم من منافاة هذا الحديث لتقدم زواجها غلط منه، لأنه يحتمل أنه سأل تجديد عقد النكاح تطييباً لقلبه، لأنه كان ربما يرى عليه غضاضة من رياسته ونسبه أن تزوج بنته بغير رضاه.»(٥).

قال أبو عبد الرحمن: لامجال للكهانة أمام النص العربي المبين، وماذكره ابن الصلاح ليس مفهوما من الحديث لانصا ولا إيماء ولا استنتاجا، وليس هو احتمالا متعينا.

ولا أسلم من رد الحديث والحكم بأنه وهم من قبل عكرمة بأي احتمال من احتمالات الوهم التي يقع فيها الرواة.

٢ ــ حديث أنس بن مالك من طريق شريك بن عبد الله ابن أبي نمر.

رواه البخاري مطولاً، وأسنده مسلم مختصراً، وأورده ابن حزم مقتصراً على محل الشاهد.

وهذا الحديث استشكله أبو محمد بن حزم ولم يحكم بوضعه، ولم

يذكر كل استشكال ورد عليه، وإنما اكتفى بإيراد استشكالين مع أن ابن قيم الجوزية في زاد المعاد وغيره أوردوا عليه اثني عشر استشكالاً(٦). بل إن الإمام مسلماً لما ساق طرفا منه لمح إلى أوهام الراوي فقال:

«فقدم وأخر، وزاد ونقص».

والذهبي يعتبر هذا الحديث من غرائب الصحيح(٧).

والأمران اللذان استشكلهما ابن حزم هما:

أ ـ قوله «جاءه ثلاثة نفر قبل أن يوحى إليه»

مع العلم أن الإسراء بعد أن أوحي إلى الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ بنحو اثنتي عشرة سنة، لأنه كان قبل الهجرة بسنة.

وابن حزم اعتبر هذا النص منكراً، وجعل آفته شريك بن عبد الله، ومعنى هذا أن شريكا تفرد به.

وبمثل حكم ابن حزم على هذا النص كان حكم الخطابي والقاضي عياض وعبد الحق الأشبيلي والنووي.

وتعقبهم الحافظ ابن حجر برد دعوى التفرد أولاً، و برد دعوى الإشكال ثانيا.

أما رفع دعوى التفرد فلأن كثير بن خنيس وافق شريك بن عبد الله في رواية هذا النص بموجب إسناد سعيد بن يحيى بن سعيد الأموي في كتابه المغازي(٨). قال أبو عبد الرحمن: إذا صح هذا الإسناد ارتفعت دعوى التفرد، وبقي النص من هذين الطريقين مشكلاً.

أما رفع دعوي الإشكال فقد بناه الحافظ ابن حجر على دعوى أن شق صدر الرسول صلى الله عليه وسلم قبل البعثة، وأما الإسراء فبعدها، لأن في نص هذا الحديث عن النفر الذين شقوا صدره: «فكانت تلك الليلة فلم يرهم حتى أتوه ليلة أخرى».

قال ابن حجر: «ولم يعين المدة التي بين المجيئين، فيحمل على أن المجيئ الثاني كان بعد أن أوحي إليه وحينئذ وقع الإسراء والمعراج.

وإذا كان بين المجيئين مدة فلا فرق في ذلك بين أن تكون تلك المدة ليلة واحدة أو ليالي كثيرة أو عدة سنين.

وبهذا يرتفع الإشكال و يسقط تشنيع الخطابي وابن حزم وغيرهما. ا هـ». وبهذا أخذ ابن قيم الجوزية وابن كثير(٩).

قال أبو عبد الرحمن: لا والله ما ارتفع الاستشكال ولازال، لأن نص الحديث هكذا: «فكانت تلك الليلة فلم يرهم حتى أتوه ليلة أخرى».

قال أبو عبد الرحمن: ليس من أساليب العرب في مثل هذا التركيب أن يكون الفاصل بين الليلتين أعواما، والعبرة في تفسير الكلام العربي بمعهود لغة العرب. ومنهم من دفع الاشكال بدعوى طريفة، فقال معنى «قبل» في قوله «قبل أن يوحى إليه» التقييد: أى قبل أن يوحى إليه في شأن الإسراء والمعراج، وليس المقصود القبلية المطلقة بحيث تشمل بداية الوحي.(١٠).

قال أبو عبد الرحمن: هذا احتمال غير متعين، ومع أنه غير متعين فلا مرجح له، وإذن فهو مجرد دعوى عارية من البرهان، لأنه ليس للوحي بشأن الاسراء معهود في الذهن أو السياق.

قال أبو عبد الرحمن: والأسلم أن نحمل هذا النص على الوهم بأي احتمال من احتمالات الوهم التي يقع فيها الروة، ومن تلك الاحتمالات ما قاله أبو الفضل بن طاهر: «ولعله أراد أن يقول: «بعد أن أوحى إليه» فقال: «قبل أن يوحى إليه»(١١).

ب ـ قوله: «ودنا الجبار رب العزة فتدلى حتى كان منه قاب قوسين أو أدنى».

قال أبو عبد الرحمن: سبحان الله العلي العظيم هذا الكلام شنيع، وأي توجيه له فهو من باب المغالطة، ولا أسلم من رده واعتباره وهما. وقد رده الخطابي بكلام بليغ(١٢) والله المستعان.

النص

بسم الله الرحمن الرحيم

صلى الله على سيدنا محمد سيد المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أخبرنا الشيخ الإمام القدوة العلامة قاضي القضاة بدر الدين أبو عبد الله محمد بن الإمام العارف برهان الدين أبي إسحاق إبراهيم بن سعد الله بن جماعة الكناني إذناً قال ثنا أبو العباس أحمد ابن الفرح بن علي بن مسلمة الدمشقي إجازة قال أنبأنا أبو الفتح محمد بن عبد الباقي بن أحمد ابن البطي إجازة قال أنبأ أبو عبد الله محمد بن نصر الحميدي الحافظ إجازة قال سمعت الفقيه أبا محمد علي(١٣) بن أحمد بن سعيد الحافظ وهو ابن حزم الأندلسي وقد جرى ذكر الصحيحين فعظم منها ورفع من شأنها وحكى أن سعيد ابن السكن اجتمع إليه يوما قوم من أصحاب الحديث فقالوا له:

إن الكتب من الحديث قد كثرت علينا فلو دلنا الشيخ على شيئ نقتصر عليه منها فسكت عنهم ودخل إلى بيته فأخرج أربع رزم وضع بعضها على بعض وقال: هذه قواعد الإسلام كتاب مسلم وكتاب البخاري وكتاب أبي داود وكتاب النسائي ثم جرى الكلام فقال لنا أبو محمد:

وما وجدنا للبخاري ومسلم ـ رحمها الله ـ في كتابها شيئاً لا يحتمل مخرجا إلا حديثين لكل واحد منها حديث. (١٤).

ثم غلبه (١٥) في تخريجه الوهم مع إتقانها وصحة معرفتها.

فأما الذي في كتاب مسلم فأخرجه عن عباس بن عبد العظيم وأحمد بن جعفرالمعقرى عنالنضر بن محمد اليمامي عن عكرمة ـ هو ابن عمار ـ عن أبي زميل وهو سماك الحنفي(١٦) عن ابن عباس هو عبد الله بن عباس قال: كان المسلمون لا ينظرون إلى أبي سفيان ولا(١٧) يقاعدونه، فقال للنبي صلى الله عليه وسلم: يانبي الله ثلاث أعطنيهن؟.

قال: نعم. [قال:](١٨)

عندي أحسن نساء العرب [و]·أجمله أم حبيبة بنت أبي سفيان أزوجكها.

قال: نعم.

[قال]·ومعاوية تجعله كاتبا [بين يديك]·

قال: نعم

قال: وتؤمرني حتى أقاتل الكفار كما كنت أقاتل المسلمين.

قال: نعم

قال: أبو زميل: ولولا أنه طلب ذلك من النبي صلى الله عليه وسلم ما أعطاه ذلك، لأنه لم يسأل شيئا إلا قال نعم.

قال لنا أبو محمد: وهذا حديث موضوع لاشك في وضعه، والآفة فيه من عكرمة بن عمار، ولا يختلف اثنان من أهل المعرفة بالأخبار في أن النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ لم يتزوج أم حبيبة إلا قبل الفتح بدهر وهي بأرض الحبشة وأبوها أبو سفيان [٢٨/ب]·كافر هذا مالاشك فيه.

وأما الذي في كتاب البخاري وقد تابعه مسلم عليه فهو قبل تمام الكتاب بأوراق في باب ترجمه «وكلم الله موسى تكليما» ذكره عن عبد العزيز بن عبد الله عن(١٩) سليمان هو ابن بلال عن شريك بن عبد الله هو ابن أبي نمر قال سمعت أنس بن مالك يقول ليلة أسري برسول الله صلى الله عليه وسلم من مسجد الكعبة أنه جاءه ثلاثة نفر قبل أن يوحى إليه.

هكذا قال ثم مضى في الحديث وفيه. حتى جاء سدرة المنتهى ودنا الجبار رب العزة فتدلى حتى كان منه قاب قوسين أو أدنى فأوحى الله فيما أوحى إليه خمسين صلاة(٢٠) قال أبو محمد: فهذه ألفاظ معجمة منكرة والآفة من شريك في(٢١) ذلك أولها: قوله: قبل أن يوحى إليه وأنه حينئذ فرضت عليه الخمسون صلاة.

وهذا بلا خلاف من (٢٢) أحد من أهل العلم: إنما كان قبل الهجرة بسنة بعد أن أوحي إليه بنحو اثنتي عشرة (٢٣) سنة. فكيف يكون ذلك قبل أن يوحى إليه؟ فنسأل الله العصمة والتوفيق [٢٩/أ]:

الهوامش

(١) فتح الباري ٢٦٤/١٧
(٢) جوامع السيرة ص ٣٥
(٣) ميزان الاعتدال ٩٣/٣
(٤) شرح النووي لصحيح مسلم ٦٤/١٦
(٥) المصدر السابق
(٦) فتح الباري ٢٦٤/١٧ ـ ٢٦٥ وسبل الهدى والرشاد في سيرة خير العباد لمحمد بن يوسف الصالحي ٢١٨/٣ ـ ٢٢٢
(٧) ميزان الاعتدال ٢٦٩/٢ ـ ٢٧٠
(٨) فتح الباري ٢٥٨/١٧
(٩) فتح الباري ٢٥٦/١٧ وسبل الهدى والرشاد ٥/٣
(١٠) فتح الباري ٢٦٥/١٧
(١١) المصدر السابق ٢٦٤/١٧
(١٢) راجع فتح الباري ٢٦٢/١٧ ـ ٢٦٣
(١٣) في الأصل: أبا محمد بن علي أحمد بن سعيد
(١٤) يريد أبو محمد ـ بناء على أصله في الدليل ـ بالمخرج الاحتمال الراجح، أو المتعين ضرورة، أما الاحتمالات المرسلة التي لاسند لها إلا الدعوى فكثيرة.
(١٥) وردت غلبه في الأصل مهملة غير معجمة تصلح أن تكون «غلبة» أو «علته» وقد صححتها من فتح الباري ٢٦٤/١٧
(١٦) في الأصل: الجعفي.
(١٧) في الأصل: فلا. والتصحيح من صحيح مسلم برواية المشارقة.
(١٨) كل ما بين القوسين المعكوفين زيادة من صحيح مسلم
(١٩) في الأصل: بن
(٢٠) في الأصل: فأوحى إلى محمد مما أوحى إليه ما يوحى خمسين صلاة. وقد شطب في الأصل على جملة «محمد مما أوحى».
والتصحيح من صحيح البخاري
(٢١) في الأصل: من، وقد وضعت مكانها «في» لأنها أنسب للسياق.
(٢٢) في الأصل: لاخلاف، وفي فتح البارى ٢٦٤/١٧: بين أحد
(٢٣) في الأصل: عشر سنة.

نقد لكتاب

دراسة في المعاجم العربيـــة كتاب الجيم لأبي عمرو الشيبـاني

تأليف : فرنر ديم   ترجمة : حسن الشماع

مراجعة : حسن ظاظا

دراسة في المعاجم العربية: كتاب الجيم لأبي عمرو الشيباني/ فرنر ديم /ترجمة حسن الشماع.ــ الرياض: الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون. ١٤٠٠هـ ــ ١٩٨٠م. ١٨٩ص

عبدالعزيز بن ناصر المانع

● دكتوراه في الأدب العربي من جامعة إكستر/بريطانيا.
أستاذ مساعد ورئيس قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الرياض.

صدر هذا الكتاب أخيراً ضمن منشورات الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون وهو مترجم عن الألمانية وقد قام بترجمته الدكتور حسن الشماع كما قام بمراجعته الأستاذ الدكتور حسن ظاظا. جزى الله الحَسَنَيْن على عملهما هذا أحسن الجزاء فهو عمل يعد دون ريب اسهاماً حقيقياً في إثراء المكتبة العربية بدراسات يصعب ــ إلاَّ على القليل ــ الاطلاع عليها في أصولها التي كتبت بها.

ومؤلف الكتاب هو الأستاذ الألماني الدكتور ڤرنر ديم أستاذ اللغويات حالياً في جامعة لودفيك مكسميليان في ميونخ بألمانيا الغربية. وهذا الكتاب موضوع الحديث كان رسالته لنيل درجة الدكتوراه والتي حصل عليها من الجامعة نفسها عام ١٩٦٨م. ولا داعي إلى الثناء على الكتاب ذلك أن القارئ له سيكتشف بنفسه ــ وخاصة عند الاطلاع على هوامش بحثه ــ مدى الجهد الذي بذله في سبيل إعداده.



ولا ينبغي ونحن نتحدَّث عن مؤلف الكتاب أن نُغْفِلَ جَهْدَ المترجِم فقد كان جهداً يستحق عليه كل الشكر لاسيما إذا أخَذْنا في عين الاعتبار مشاكل الترجمة وصعوبتها والدكتور الشماع قد وفق — حسب قراءتي للنص العربي — إلى حد بعيد في إخراج الكتاب بصورته الحالية.

و يضم الكتاب سبعة فصول بعد التمهيد:

الفصل الأول: عن أبي عمرو الشيباني وحياته، ص: ١٦—٢١

الفصل الثاني: عن مخطوط كتاب الجيم في مكتبة الاسكوريال، ص ٢٢—٣٣

الفصل الثالث: عن تنظيم الكتاب وقصة تأليفه وعنوانه، ص ٣٥—٥٠

الفصل الرابع: الرواة والمصادر التى اعتمد عليهاالشيباني، ص ٥١—٨٠

الفصل الخامس: عن طريقة شرح الكلمات في كتاب الجيم، ص ٨١—١٢٣

الفصل السادس: عن أثر كتاب الجيم في المعاجم العربية، ص ١٢٤—١٥٤

الفصل السابع: خلاصة البحث، ص ١٥٧ — ١٥٩

ثم تأتي بعد ذلك المصادر والمراجع وفهرس الأعلام وكشف بمحتويات الكتاب وجميعها من عمل وترتيب المترجم. ولاشك أنه قد عانى الكثير في تَتَبُّعِ الباحثِ وتحقيق ما أوردَهُ من نصوصٍ في مضانِّها خاصة وأن الباحثَ — على غير عادة البحوث العلمية — أغفل تدوين معظم مصادره في آخر الكتاب واكتفى بذكر أهمها كما رأيتُ في الأصل الألماني.

ولي بعد هذا بعض الملاحظات على الترجمة وأشك كثيراً في أنها تنقص من قيمتها:

أولا : ملاحظات عامة على الكتاب.

١ — قال المترجم: ص ٤ «ظل كتاب الجيم قرابة اثنتي عشرة قرناً» والصواب: اثني عشر قرناً.

٢ — في ص ١٥ الهامش ٨: ذكر المترجم اسمَيْ المستشرقين فيشر وكرايمر مكتفياً بكتابة اسميها بالعربية لكنه عاد في الهامش التالى رقم ٩ فذكرهما بالعربية والألمانية. وكان الأولى عكس ذلك.

٣ — ص ٢٠ الهامش رقم ١

عند ذكر المؤلف لمصادر حياة الشيباني نَصَّ على مَصْدَرَيْنِ مخطوطَيْنِ لم يَرَهُما، أحدهما: كتاب التلخيص لابن مكتوم (٦٨٢ — ٧٤٩هـ) ثم قال: «وهو على ما يبدو تلخيصٌ لكتاب يقع في عشرة مجلدات هو: الجمع المتناهِ في أخبار اللغويين والنحاة»، ثم

يحيل القارئ إلى مَصْدَرَيْنِ عن هذا الكتاب الأخير فيقول:

(انظر: بغية الوعاة صفحة ١٤١ سطر ٨ و S.D V. [؟]١٠ المجلد ٦ صفحة ١٥٩ سطر ٥ وما يليه)

وقد وضع المترجم علامة الاستفهام بين معقوفين دلالة عدم اهتدائه إلى ما رمز إليه المؤلف وهو ــ على ما أعتقد ــ قد قصد كتاب شذرات الذهب لابن العماد الحنبلي، وقد رجعتُ إليه فوجدتُ إحالة المؤلف صحيحة ما عدا رقم السطر فقد قال، سطر ٥، والصواب سطر: ١٨، اللهم إلاّ أن يكون المؤلف اعتمد طبعة أخرى للشذرات.

٤ ــ ص ٢٥

قال: «وخاصة مع مخطوطات ابن السِّكِّيت الثلاثة.»

وأقول: ولعل الصواب الثلاث لأن العدد هنا صفة لمؤنث.

٥ ــ ص ٢٩

قال: «على أن بعض المعاجم اللغوية الموثوقة بها»

وأقول: ولعل الصواب: «الموثوق بها.»

أو: «على أن بعض المعاجم اللغوية الموثوقة»

٦ ــ ص ٣٤

ورد في الهامش ٣٨:

«كتاب الجيم ص ١٦٧ ب سطر ٦ (نص عادي)»

«كتاب الجيم ص ٢٧ أ سطر ٢٠ وما يليه (نص عادي)»

وأقول: لم أجد وجهاً لتفسير هاتين الكلمتين بين القوسين.

٧ ــ ص ٣٧

قال: «التي تبلغ حوالي ٤٣٠٠ بيت»

وأقول: لعل الصواب حَوَالَى بالألف المقصورة وهو خطأ شائع.

٨ ــ ص ٤٠ قال:

«قال طفيل في التفشغ

وقد سمنت حتى كان مخاضها   تفشغا ظلع وليست بظلع»

وأقول: البيت مكسور وصحة عجزه:

تَفَشَّغُهاَ ظُلَّعٌ وليسَتْ بِظُلَّع

انظر كتاب الجيم ٣:٥٣.

٩ ــ يقوم النظام الداخلي للفصول على ثلاثة أقسام:

أ ــ ترجمة النص الالماني

ب ــ تعليقات المؤلف.

ج ــ تعليقات المترجم على المؤلف.

وقد طبق المترجم هذا القسم على التمهيد والفصول: الأول والثاني والخامس والسادس.

غير أن قارئ الكتاب سيلاحظ أن المترجم يضع تعليقاته ضمن تعليقات المؤلف ويجعل ما يخصه بين معقوفين:

أنظر مثلاً: الهامش ٢ صفحة ٢١

والهامش ١٩ صفحة ٢٢

وأحيانا يفرد تعليقاته تحت عنوان مستقل ــ كما مر ــ لكنه يُدخِل بعض تعليقات أخرى له مع تعليقات المؤلف:

انظر مثلا: الهامش ٢٧، ٣٠ في صفحة ٣٣ و٣٤ ثم انظر الصفحة ٣٦.

وانظر مثلاً: الهوامش ٣٣٠، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٥، ٣٤٠: في صفحتي ١٢٠، ١٢١ ثم انظر الصفحة ١٢٥.

كان الأوْلَى أن يضع كل تعليقاته بعد تعليقات المؤلف في نهاية كل فصل.

١٠ ــ ص ٤٣

قال: «هذا آخرُ ما وجدتُ من حرف الجيم بخط السُّكَّري، وذكر في آخر الجيم أنه بقي منه ولم يوجد»

لا أظن العبارة واضحة، ولم يتعرض الباحث ولا المترجم لتفسيرها.

١١ ــ ص ٤٥

يتحدث المؤلف عن تنوع مادة كتاب الجيم فيقول عن الضب:

«وعلى ذكر الضب تداعى الخواطر فيذكر أولاً أبياتاً من الشعر من نفس القصيدة ثم يتبعها بمنوعات نادرة.»

أقول: لعل المترجم أراد الاستطراد المعروف عند البلاغيين بدل تداعي الخواطر.

١٢ ــ ص ٤٨. آخر الهامش ١٦

قال: «فإن ابن حجر [أوس] رقم ١ من القصيدة رقم ٢٤».

وأقول: لعل الصواب: فإن بيت ابن حجر رقم ١ من القصيدة رقم ٢٤.

١٣ ــ ص ٤٨ الهامش ٢٠

قال: «وقد تكون تلك الكلمة في تركيبها النظري غير مستعمل في اللغة»

وأقول: لعل الصواب: غير مستعملة في اللغة.

١٤ ــ ص ٦٣ الهامش ٢٦

قال: «وابن فارس، مقاصد»

وأقول: لعل الصواب: ابن فارس، مقاييس، إختصاراً لكتابه: مقاييس اللغة.

١٥ ــ ص ٦٤ الهامش ٣٢

قال: «لقد ورد ذكر أبو الجراح»

وأقول: لعل الصواب: أبي الجراح، لأنه مضاف إليه.

١٦ ــ ص ٦٥ الهامش ٣٨

قال: «وذكره هافنر: ثلاث مصادر عربية، بيروت ١٩١٢»

وأقول: لعل الصواب: ثلاثة مصادر عربية.

وأقول: لعل المراد هنا **ثلاثة كتب في الأضداد**

وهو مطبوع في بيروت بتحقيق هافنر عام ١٩١٢ وأنظر ترجمة الجيم صفحة ١٥٠ الهامش ١٥.

١٧ ــ ص ٨٣

قال: «على أنهم طوروا صناعة المعاجم العربية قديماً بالاضافة الشواهد إليها.»

وأقول: لعل الصواب: بإضافة الشواهد إليها، ولعله خطأ مطبعي.

١٨ ــ ص ٩٨

قال: «ونحن نتذكر ماورد في الصفحة ٧٨ رقم ٧ من المطبوع (يقابلها ص ... من الترجمة)»

والظاهر أن المترجم نسي أن يضع رقم الصفحة، وقد وقع في ذلك عدة مرات:

انظر مثلاً، الصفحات: ٩٩، ١٢٩، ١٣٦، ١٣٧، ١٤٤

١٩ ــ ص ١٠٣

قال: «وقد تمكنت من العثور على ثلاثة مواضع لاستعمال مشتاقات الأفعال».

وأقول: لعل الصواب: مشتقات الأفعال. وأظنه خطأ مطبعي

٢٠ ــ ص ١٠٧ الهامش ٢٣

قال: «ص، ٤٤٥ وما تليها»

وأقول: لعل الصواب: وما يليها أو: وما تلاها

وانظر هذا مكرراً مثلاً في الهامش ١١٦ والهامش ١٢١ ص ١١٠ والهامش ٢١٣ ص ١١٣، والهوامش ٢٤٦، ٢٥١، ٢٥٣ في صفحة ١١٥.

٢١ ــ ص ١٢٨

في المقارنة التى عقدها المؤلف بين إصلاح المنطق وكتاب الجيم أغفل المترجم ذكر الصفحات في كتاب إصلاح المنطق انظر مثلا: صفحة ١٢٧.

٢٢ ــ ص ١٥١ الهامش ١٨

قال: «لقد أخذ الأزهري نوادر الشيباني وأودعها في كتابه تهذيب اللغة كما أخذ عنه مواد عن طريق ثعلب وأبي اسحاق وإبراهيم الحازمي اللذين درسا على ولده عمرو بن أبي عمرو الشيباني.»

أقول: لعل الصواب الذين درسوا.

أو لعله أراد: «وعن طريق أبى اسحاق وإبراهيم الحازمي اللذين...»

٢٣ ــ هناك خطأ سار عليه المترجم في كل الكتاب ألا وهو استخدامه لكلمة: صفحة، في مجال حديثه عن المخطوطات: (ص أ، ص ب)، والصواب أن يقال: ورقة أ، وورقة ب لأن الورقة ذات وجهين أما الصفحة فذات وجه واحد.

ثانياً ــ قائمة المصادر والمراجع

أظن أن المترجم لم يحالفه التوفيق في تنظيم المراجع والمصادر فقد رتب قائمتين احداهما للمصادر العربية والأجنبية باللغة العربية والثانية خصَّ بها المصادر والمراجع الأجنبية بلغاتها الأصلية ولا مأخذ على هذا.

ولكن ما يؤخذ على المترجم أنه استخدم نظامين لترتيب هذه المصادر والمراجع ففي القائمة العربية رتَّب كتبه حسب اسم الكتاب، وعلى العكس في قائمة الكتب الأجنبية فقد رتبها حسب أسماء مؤلفيها وكان الأولى أن يرتبها جميعاً حسب أسماء المؤلفين أو ــ إن كان يرى صحة العكس ــ حسب أسماء الكتب.

ولي بعد هذا بعض الملاحظات:

أ ــ أغفل المترجم أن يثبت المصادر والمراجع التالية والواردة في أصل أو هوامش الترجمة العربية لكتاب الجيم:ــ

١ ــ أبحاث في اللون والشكل لفيشر

ورد ذكره في صفحة ١٢١، الهامش ٣٤٤.

٢ ــ الأصمعيات للأصمعي تحقيق آلوردت

ورد ذكره في صفحة ١١٠، الهامش ١١٥.

٣ ــ كتاب الأفعال لابن القوطية تحقيق غويدى، لايدن، ١٨٩٤

ورد ذكره في صفحة ٤١، والهامش ٤٠، صفحة ٥٠.

٤ ــ جمهرة الأنساب لابن الكلبي بعناية كاسكل

ورد ذكره في صفحة ٦٩، الهامش ٦٦، وصفحة ٧٤ الهامش ١٩

٥ ــ الحماسة، تحقيق فرايتاغ.

ورد ذكره في صفحة ١٠٨، الهامش ٦٦.

٦ ــ دائرة المعارف الاسلامية

ورد ذكرها في صفحة ١٥ الهامش ١، ٦،

صفحة ٢١ الهامش ١٠،

صفحة ١١٦ الهامش ٢٧٩.

٧ ــ دور البدو كمحكمين في المسائل اللغوية والمسألة الزنبورية. تأليف ج. بلاو.

ورد ذكره في صفحة ٦٤ الهامش ٣٢.

٨ ــ ديوان أمية بن أبي الصلت
ورد ذكره في صفحة ١٢١ الهامش ٣٤٦.
٩ ــ ديوان الطرماح بن حكيم تحقيق كرنكو.
ورد ذكره في صفحة ٦٣، الهامش ٢٣.
١٠ ــ ديوان طفيل الغنوي تحقيق كرنكو.
ورد ذكره في صفحة ٤٩، الهامش ٢٦.
١١ ــ ديوان كعب بن زهير تحقيق كوفالسكي
ورد ذكره في صفحة ٦٩ الهامش ٦٦.
١٢ ــ القاموس المحيط للفيروز ابادي.
ورد ذكره في صفحة ١٤٤ وخصص المؤلف له صفحة كاملة.

١٣ ــ كُتُب في معجم اللغة العربية الفصحى (WKAS).
ورد ذكره في صفحة ١٢٤، الهامش ٣٥٧.
ولعله كتاب: معجم اللغة العربية القديمة، فيسبادن ١٩٥٧ (انظر صفحة ١٦٦م)
١٤ ــ مبادئ اللغة للإسكافي، القاهرة ١٣٢٥
ورد ذكره في صفحة ١٣٧.
١٥ ــ المجمل في اللغة لابن فارس القاهرة ١٩٤٧
ورد ذكره في صفحة ١٣٢ وانظر الهامش ٢١، ص ١٥١.
١٦ ــ المحكم لابن سيده
ورد ذكره في صفحة ١٥٣، الهامش ٤٠
١٧ ــ المخصص لابن سيده تونس ١٩٥٦
ورد ذكره في صفحة ١٢٣، الهامش ٣٥١.
١٨ ــ المفصل لابن يعيش تحقيق بروخ
المفصل لابن يعيش تحقيق يوهان
ورد ذكرهما في صفحة ٣٤.
وفي صفحة ٦٩ ورد اسم المحقق الأول: بلوخ
١٩ ــ من داخل البادية العربية، لهيس، زيورخ، بدون تاريخ
ورد ذكره في صفحة ١١٩، الهامش ٣٢٣.
٢٠ ــ نصوص من المعاجم العربية تحقيق هافنر، لايبزج ١٩٠٥
ورد ذكره في صفحة ١٥٠، الهامش ١٤.
٢١ ــ النقائض تحقيق بيفان، كيمبرج ١٩٠٥
ورد ذكره في صفحة ١١٢ الهامش ١٦٢.
٢٢ ــ النقد وفن الشعر لجرينباوم، فيسبادن ١٩٥٥
ورد ذكره في صفحة ١٢٣، الهامش ٣٥٥.
٢٣ ــ الهذليون تحقيق كوسجراتين (هانوفر ١٩٢٦؟)
ورد ذكره في صفحة ١٠٨، الهامش ٤٢.
وورد ذكره في صفحة ١١٠، الهامش ١٢٠.
وورد ذكره في صفحة ٨١، الهامش ١٦٢.
٢٤ ــ وعند حديث المؤلف عن «العامرى» قال:
انظر المقريزى ١ : ٤٠
ورد ذكر ذلك في صفحة ٧١، الهامش ٧٣.
وليت المترجم عاد إلى كتب المقريزي وحدد أي كتبه قُصِد هنا.

ب ــ عند ترتيب المترجم مصادره ومراجعه لم يراع الترتيب الأبجدي في تنظيمها وإن كان قد اتخذه مبدأً عاماً ولعل المقصود يتضح من الملاحظات الآتية:

١ ــ تحت حرف الألف جاء كتاب «الأدب الجاهلي» قبل كتاب «الأدب الأوربي ولا تينية العصور الوسطى» والعكس هو الصواب.

٢ ــ وجاء كتاب «أسماء الأماكن في الشعر العربي القديم» قبل كتاب «أساس البلاغة»، والعكس هو الصحيح.

٣ ــ وجاء كتاب «إصلاح المنطق» قبل كتابَيْ: «الإصابة». «وأصالة الشعر العربي القديم». والصحيح أن يجئ بعدهما.

٤ ــ وجاءت كتب الأضداد مرتبة هكذا
الأضداد : لابن السِّكِّيت
الأضداد : لابن الأنباري
الأضداد : لأبي الطيب الحلبي.
الأضداد : لأبى حاتم السجستاني
ولعل صحة الترتيب ــ ودون أن يُوضَعَ في الاعتبار «ابن وأب»ــ هي:
الأضداد : لابن الأنباري
الأضداد : لأبى حاتم السجستاني
الأضداد : لابن السِّكِّيت
الأضداد : لأبي الطيب الحلبي

٥ ــ ورد كتاب «اللون والشكل في الشعر العربي»
في حرف الألف وجاء ترتيبه بين كتابَيْ:
«الأقتراح» و «الأمثال».
والصواب أن يُصَنَّف تحت حرف اللام.

٦ ــ في حرف الدال: ورد ترتيب كتاب «الدراسات العربية في أوربا» بعد كتاب «دراسات في أشعار الرجز» والعكس هو الصحيح

٧ ــ وورد «ديوان الحطيئة» قبل «ديوان الأخطل» والصواب

عكس ذلك.

٨ ــ في حرف الشين: جاء ترتيب كتاب «شعراء النصرانية» قبل كتاب «الشعراء الستة القدامى».

والعكس هو الصحيح.

٩ ــ في حرف الفاء: جاء كتاب «فهرس للمقتبسات في الاسكوريال» قبل «فهرس المخطوطات العربية في الاسكوريال»

والعكس هو الصواب.

١٠ ــ ذكر المترجم كتابين من حرف القاف هما:

ــ قصة رواية ديوان زهير

ــ القلب والإبدال.

ثم دخل في أبواب الكاف واللام والميم، وقبل انتهائه من حرف الميم عاد ثانية ليكمل حرف القاف، وأورد الكتب التالية:

«١٣١ ــ قاموس ألماني عربي، كونتير كرال، بيروت ١٩٧٢

١٣٢ ــ قاموس ألماني عربي، كوتس شريجل، فيسبادن ١٩٧٤

١٣٣ ــ قاموس لانجنشايت للغتين العربية والألمانية.. زيورخ

١٣٤ ــ قاموس عربي وألماني، أدولف فارموند..، النمسا ١٩٧٠

١٣٥ ــ القاموس الوحيد، رياض جيد..، بيروت ١٩٧٠»

وترتيب هذه الكتب [بعد إعادة ترتيبها بحيث تصبح: ١٣٢ ثم ١٣١ ثم ١٣٤ ثم ١٣٣ ثم ١٣٥]: يجيء دون شك قبل كتابيه المذكورَيْن أعلاه في حرف القاف. ثم يجيء بين الكتابين كتابان ذكرهما بعد الكتب الخمسة المذكورة آنفاً وهما:

١٣٧ مقدمة كتاب تاج اللغة وصحاح العربية

١٣٨ ــ مقدمة كتاب الانصاف

على أن يعاد ترتيبها أيضاً ليصبح «مقدمة كتاب الانصاف» قبل «مقدمة كتاب التاج».

١١ ــ في حرف الكاف: اعتمد كلمة «كتاب» في ترتيبه لمصادره فأدخل «كتاب الجيم» وكتاب «مايقع فيه التصحيف والتحريف» وكتاب «النبات» في حرف الكاف والصواب أن تُصَنَّف ــ حسب ترتيبها ــ في باب الجيم وباب الميم وباب النون. ولا أدرى لماذا لم يقم المترجم بذلك، علما بأنه عندما ذكر «كتاب الخيل» «وكتاب العين» مثلاً صَنَّفَها في باب الخاء وباب العين دون التفات إلى كلمة «كتاب»

١٢ ــ في حرف الميم: ورد ترتيب كتاب «مجموعة الأمثال العربية» قبل كتاب «مجموعات كرايمر» والعكس هو الصواب

١٣ ــ وجاء كتاب «المعجميات العربية: تاريخها ومكانتها» قبل «معجم اللغة العربية القديمة» و«معجم اللغة العربية المعاصرة» و«معجم مقاييس اللغة» و«معجم ما استعجم».

والصواب أن يجيء بعدها جميعاً.

١٤ ــ جاء كتاب «معجم ما استعجم» بعد كتاب «معجم مقاييس اللغة». والصواب عكس ذلك.

١٥ ــ في باب النون: ورد كتاب «النوادر في اللغة لأبي زيد» قبل كتاب «النوادر» لأبي مسحل والصواب عكس ذلك.

ج ــ لي بعض الملاحظات على المصادر والمراجع أيضاً:

١ ــ عند ذكر المترجم الفاضل كتاب «الأعلام» للزركلى (الطبعة الثانية) قال: «بدون تاريخ».

والصواب أن الطبعة الثانية كانت في سنة ١٣٧٧/١٩٥٧.

٢ ــ عند ذكره لمقال: «التأثيرات الدينية على علوم اللغة العربية» فات المترجم أن يذكر مؤلفه وهو معروف ووارد في كتاب الجيم المترجَم في قائمة المصادر الأجنبية وهو المستشرق كوبف (انظر ص ١٧٠)

٣ ــ عند ذكره لكتاب «تاريخ الأمم والملوك» للطبرى، تحقيق دى غويه فات المترجم أن يذكر مكان الطباعة وسنتها وهما: لايدن، ١٨٧٩ ــ ١٩٠١.

٤ ــ عند ذكره لكتاب «جمهرة اللغة» لابن دريد، قال عن مكان الطباعة: «حيدر أباد ١٣٤٤ والأعوام التالية.» ولعل الصواب: ١٣٤٤ ــ ١٣٥١.

٥ ــ عند ذكره كتاب «الحيوان» للجاحظ قال:

«القاهرة ١٩٣٨ والأعوام التالية»

ولعل الصواب: ١٩٣٨ ــ ١٩٤٥.

على أن كتاب الحيوان قد ورد في الترجمة العربية لكتاب الجيم في صفحة ١١٣ اعتماداً على هذه الطبعة، كما ورد في صفحة ١٠٩ بتاريخ طباعة مغاير هو ١٩٧٨ ولعله خطأ مطبعي، إذ أن الطبعة الثانية لكتاب الحيوان كانت بين عامي ١٩٦٥ ــ ١٩٦٩. اللهم إلاّ أن تكون للحيوان طبعة ثالثة لا أعلمها، وحتى على إمكانية وجودها فلا يمكن للمؤلف استخدامها وذلك لسبقه الزمني في تأليف كتابه للعام المذكور (١٩٧٨).

٦ ــ عند ذكره «كتاب الخيل» للأصمعى، تحقيق هافنر أغفل سنة الطباعة ومكانها.

وقد ترجمه المستشرق هافنر، ونشره في فيينا سنة ١٨٩٥.

٧ ــ عند ذكره كتابَيْ: «دراسات محمدية» و«مباحث حول اللغة العربية» لجولد تسهير

أغفل مكان طباعتها وسنتها.

وأقول: طُبِعَ الأول في بودابست سنة ١٨٨٨ أما الثاني فلعله مقال، وليت المترجم زادنا إيضاحا.

٨ ــ عند ذكره كتاب «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، تحقيق محمود شاكر ذكر مكان الطباعة وقال: «القاهرة بدون تاريخ».

ولعل الصواب: القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٢.

٩ ــ عند ذكره لمقال: «فهرس للمقتبسات الأولى في الاسكوريال» فاته أن يذكر اسم كاتب المقال، أو مصنف الفهرس وهو ــ كما في صفحة ٣٣ من ترجمة كتاب الجيم الهامش ٢٤ ــ ن: مراتا. وقد نُشِرَ في الجزء الثاني من مجلة الأندلس عام ١٩٣٤.

وقد ذكر المترجم في قائمة مصادره أن نشر المقال (أو المجلة) كان في عام ١٩٢٤.

١٠ ــ عند ذكر «فهرس المخطوطات العربية في الاسكوريال» المطبوع بين سنتي ١٧٦٠ ــ ١٧٧٠م في مدريد فاته أن يذكر اسم المؤلف رغم وروده في ترجمة كتاب الجيم في صفحة ٥١ الهامش ٦٤، والمؤلف هو: م: قصيري. على أن اسم الفهرس (في صفحة ٥١ الهامش ٦٤): «المكتبة العربية الأسبانية في الاسكوريال».

١١ ــ عند ذكره «كتاب النبات» قال: أ. لوى مفردات مختارة.

ولعله مقال كتبه «لوى» عن كتاب النبات. وليت الدكتور الشماع زادنا إيضاحاً عنه وعن مكان نشره أو طباعته، ومقالاً كان أو كتاباً أو تحقيقاً؟.

وأقول: لعله قصد الجزء الذى نشره المستشرق ليو ين من كتاب النبات لأبي حنيفة الدينوري في لايدن. «انظر ص: ٤٥ الهامش ٣»

١٢ ــ عند ذكر كتاب «مجالس العلماء» للزجاجي، تحقيق عبد السلام هارون، أغفل ذكر مكان الطباعة وسنتها.

وهما: الكويت، ١٩٦٢.

١٣ ــ عند ذكره كتاب «مجالس ثعلب» تحقيق عبد السلام هارون، قال: «القاهرة، بدون تاريخ.» والصحيح: أنه طُبع طبعتين في دار المعارف بمصر، الأولى سنة ١٣٦٩، والثانية سنة ١٣٨٠.

١٤ ــ قال تحت الرقم التسلسلي ١٠٣ من قائمة مصادره ومراجعه: «مجلة إسلاميكا، مقال: كراتشكوفسكي عدد، ٢ ص ٣٣١.»

وأقول: وما عنوان المقال؟

لعله مقاله عن «ابن خالويه: كتاب الريح» في العدد الثاني من نفس المجلة والصادر سنة ١٩٢٦ الصفحات (٣٣١ ــ ٣٤٣)

١٥ ــ قال تحت الرقم التسلسلي ١٠٤ من قائمة مصادره: ر: «مجلة برلين الفصلية، ابن فارس، مخطوطة».

وأقول: أظن القارئ يحتاج إلى مزيد من التفاصيل، فالإشارات وحدها غير كافية، وأسأل:

في أى أعداد المجلة خرج المقال عن هذا المخطوط؟

في أى سنة خرج عدد المجلة المشار إليه؟

ما اسم المخطوط الذي يتحدث عنه المقال؟

١٦ ــ عند ذكره كتاب «مجموعة الأمثال العربية» لزلهايم أغفل مكان الطباعة وسنتها.

١٧ ــ عند ذكره كتاب «المعجم العربي كوسيط في صناعة المعاجم العبرية» أغفل ذكر مكان الطباعة وسنتها.

١٨ ــ عند ذكره كتاب «المكتبة الشرقية في هايدلبرج» أشار إلى أنه طبع سنة ١٩٥٨ والصواب ١٦٥٨ (انظر ترجمة كتاب الجيم ص ٣٣ الهامش ٢٤.)

لقد أشار المترجم الفاضل إلى أن تنظيم المصادر والمراجع كان من عمله وأن المؤلف لم يذكر إلاَّ أهم مصادره في آخر الكتاب أما البقية فقد كانت منثورة في ثنايا الكتاب. ولا شك في صحة ذلك وفي عناء الدكتور الشماع في سبيل جمعها وترتيبها إلاَّ أن القارئ ينتظر ــ مع هذا ــ أن يكون عمله أكثر دقة وأكثر تنظيما.

ثالثاً: بعض الأخطاء المطبعية

١ ــ ص ١٣

ورد اسم المستشرق ديرنبورغ براء أولى معجمة.

والصواب بدونها.

٢ ــ ص ٣٥

قال: النص المقتبس من كتاب الحروف

والصواب: المقتبس.

٣ ــ ص ٤١

قال: حيم ظهر كتاب غريب القرآن.

والصواب: حين ظهر.

٤ ــ ص ٤٥، الهامش ١

قال: والخطأ الذى وقع فيف كرنكو.

لعل الصواب: فيه كرنكو.

٥ ــ ٤٥، الهامش ٦

قال: وكتب النحو والآداب.
والصواب: وكتب النحو والأدب.

٦ ـــ ٤٨، الهامش ١٧
قال: اختير لبيد لأن الشيباني استشهد ب ١٢٣ بيتاً من شهره
والصواب : من شعره.
٧ ـــ ص ٤٨ ، الهامش ١٨
قال: جميع ديوان البيد
والصواب : جمع ديوان لبيد
٨ ـــ ص ٥٧
قال: وانتقعَتْ بطُرق اللغويين
الصواب : وانتفعَتْ.
٩ ـــ ص ٦٠ ، الهامش ٩
قال: انظر المخطومة
والصواب: المخطوطة
١٠ ـــ ص ٧١، الهامش ٧٤
قال: ذكره إصلاه المنطق
والصواب: إصلاح
١١ ـــ ص ٨٠، الهامش ١٤٨
قال: يذكر طه حسين في كتابه الأب الجهلي
والصواب : الأدب الجاهلي.
١٢ ـــ ص ٨٠، الهامش ١٤٩
قال: خزانة ادلأب
والصواب : خزانة الأدب
١٣ ـــ ص ٨١، الهامش ١٥٧
قال: على أن كرنكو (نقلاً عن رتير)
والصواب: (نقلاً عن ريتر..)
١٤ ـــ ص ١٠٣
قال : وغالبا ما تيتبط الشروح اللغوية..
والصواب : وغالباً ما ترتبط.
١٥ ـــ ص ١٠٧، الهامش ١٧
قال: ترجمة في ابن قتيبة
والصواب : له ترجمة في ابن قتيبة.
١٦ ـــ ص ١٠٧، الهامش ١٧
قال: وانظر أيضاً ابن المعتزة، طبقات الشعراء
والصواب: ابن المعتز
١٧ ـــ ص ١٠٧، الهامش ٢٢، ٢٣
قال: ابن قيبة
والصواب: ابن قتيبة.
١٨ ـــ ص ١١٢، الهامش ١٨٤
قال: شعراء النصر
والصواب: شعراء النصرانية.
١٩ ـــ ص ١١٤، الهامش ٢٣٠
قال: اشن قتيبة
والصواب : ابن قتيبة.
٢٠ ـــ ص ١١٥، الهامش ٢٦٤
قال: الزمخشرخ
والصواب : الزمخشري
٢١ ـــ ص ١٢٥، الهامش ٢
قال: انظر التعليق لسابق
والصواب: السابق
٢٢ ـــ ص ١٢٧
قال: وقال محمد بن خالد: الوتيغة
والصواب: الوثيغة، بالثاء
٢٣ ـــ ص ١٥٦ ، الهامش ٣
قال:مابين القوسين المقوفين
والصواب : المعقوفين
٢٤ ـــ ص ١٥٩
قال : «تحقيق مارجوليوثي»
والصواب : مارجوليوث.
٢٥ ـــ ١٣٦
قال: (كتاب) العربية الغربية
ولعل الصواب: العربية الغربية
٢٦ ـــ ص ١٦٧
الرقم ١٣٦ من المصادر وهو مقدمة كتاب تاج اللغة وصحاح العربية
جاء مكرراً تحت الرقم الذي يليه في ترتيب المصادر وهو رقم ١٣٧.

هذا بعض ما أردت التنويه عنه حول هذا الكتاب، مكرِّراً الشكر للمترجم على ترجمته وللمُراجع على مُراجعته، والله الموفق.

العرض والتحليل

دولة بني حماد



تأليف : عبد الحليم عويس

دولة بني حماد/عبد الحليم عويس . بيروت، دارالشروق، ١٤٠٠ هـ/١٩٨٠م

عرض ودراسة عبده زايد

دولة بني حماد لا يعرف أغلب المثقفين عنها شيئاً، وربما لم يسمع بها الكثير منهم مجرد سماع وخاصة في المشرق العربي الذى استقطبته العواصم الاسلامية الكبرى كبغداد ودمشق والقاهرة والأندلس في عصورها الزاهرة، أما المغرب العربى فإن أكثر المثقفين ــ من غير المتخصصين في التاريخ ــ لا يعرفون عن تاريخه شيئا، وهو خطأ فادح يرتكبه المسلمون المشارقة في حق إخوانهم المغاربة.

ولهذا كانت لفتة طيبة من عبد الحليم عويس نحو تاريخ المغرب العربى حينما اقتحم ظلمات التاريخ وراح يزيح ركام السنين عن دولة بنى حماد التى عاشت في فترة من أخصب فترات تاريخ المغرب العربى وأشدها ازدحاما بالأحداث الكبرى

● مدرس مساعد بكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر وله مشاركات نقدية وأدبية في الصحافة العربية.

والصراعات القبلية والمذهبية والعقائدية والحضارية، ولم يكن الطريق أمام الباحث معبدا ولا مأنوسا، إنه طريق أكثره مجاهل وظلمات تحفه المخاطر والمزالق من كل جانب، ولكن الباحث استطاع ويحق أن يعد عدته ويحكم أدواته فيجلو لنا هذه الدولة حتى نعرفها كأننا نعيش فيها أو كأنها تعيش بيننا الآن.

× × ×

وترجع أهمية دولة بني حماد إلى أنها أول دولة بربرية مستقلة تقوم في المغرب العربي كله .

أسسها حماد بن بلكين بن زيرى الذى ينتمي إلى قبيلة صنهاجة كبرى قبائل البرانس الحامين في المغرب العربي، ولقد كانت هذه القبيلة تشيع أنها عربية سامية رغبة منها في أن تقف على قدم المساواة مع القبائل العربية حتى تستطيع المشاركة في الحياة السياسية الجديدة في ظل الحكم العربي.

ولقد أقام حماد دولته على جزء من الجمهورية الجزائرية الآن ولم تتعد حدود الدولة الحمادية الجزائر إلا قليلا حينما امتدت شرقا فحكمت تونس والقيروان وصفاقس والجريد وجزيرة جربة من تونس، وبرغم عدم استقرار الحدود الحمادية فإنها بصفة عامة كانت على شكل مثلث قاعدته «ورقلة» في الجنوب، وحده الشرقى «دبونة» وخليج سكيكدة وحده الشمالى الغربى مع بعض التجاوز ــ السيق ــ (سيوسيرات)، ولقد كانت تضم عدة مدن هامة مثل: الجزائر، وقسطينة، وتاهرت، ودلس، وبسكرة، ومليانة، وبونة (عنابة)، سطيف، والمسيلة، وكتتس، الغدير وغيرها.

ولقد اعترضت قيام دولة بنى حماد عقبات كبيرة، ولعبت المصادفات في إنشائها وبقائها دورا غريبا قلما يحدث في التاريخ.

ولدت دولة بنى حماد في ظلال بنى زيرى الذين كانوا يحكمون افريقيا (تونس) والمغرب باسم الفاطميين الذين انتقلوا إلى القاهرة ٣٦٢ هـ مكافأة لهم على تثبيت دعائم ملكهم والقضاء على خصومهم، ولم يكن حماد إلا واحدا من أكفأ وأخلص رجال دولة بنى زيرى وأكثرهم خبرة وجرأة وشجاعة، ولقد أثبت ذلك في حياة ابن بلكين وأخيه المنصور الذى تولى الحكم سنة ٣٧٣ هـ، وباديس بن المنصور الذى حكم سنة ٣٨٦ هـ وكان هذا صغيرا ضعيفا فطمع فيه أعمامه وأعمام أبيه بينما كان حماد موضع ثقة باديس حتى أصبح الرجل الثانى في الدولة، وجعل حكم «أشير» له وحده بعد أن كان بينه وبين أخيه، فلما استنهضه باديس لحرب زناته التى تصدى لها من قبل كثيرا وأبلى في حروبه معها بلاءا حسنا في عهد أبيه وأخيه تباطأ وأملى على باديس شروطا مجحفة لم ير باديس بدا من قبولها، منها:

١ ــ تملك ولاية «اشير» والمغرب الأوسط.

٢ ــ تملك كل ما يفتحه من بلاد زناته وغيرها خارج نطاق الدولة الزيرية.

٣ ــ أن يكون له اختيار مكان عاصمته كما يشاء.

كان ذلك في سنة ٣٩٥ هـ، وفي سنة ٣٩٨ هـ بنى حماد القلعة لتكون عاصمة دولته الجديدة، وأعد جيشا من ثلاثين ألف مقاتل، واتخذ أهبته ليقود معركة الانشقاق والانفصال، وفي سنة ٤٠٥ هـ قتل الرافضة وأحيا السنة، ورضى عن أبى بكر وعمر، ورفض طاعة الشيعة، وراجع دعوة آل العباس، وهو بذلك يدق على وتر قلوب المغاربة الذى يرفض التشيع جملة وتفصيلا، ولقد كانت سيادة مذهب الأمام مالك في المغرب العربى، وشيوع العلوم النقلية المأثورة كالتفسير والحديث والفقه، وكراهية الجدل والفلسفة وعلم الكلام من أقوى الأدلة على أن التشيع عاش غريبا منبوذا في المغرب العربى.

ولم يكتف حماد باجراءته السابقة التى تعد خروجا على الخط السياسي لدولة بنى زيرى بل بدأ التحرش بدولة بنى زيرى نفسها وهزم أكبر قوادهم مما اضطر باديس بن المنصور أن يقود الجيوش بنفسه ويصطدم مع حماد ويهزمه شر هزيمة ويطارده حتى يحصره في قلعته مع ستمائة مقاتل فقط من ثلاثين ألفا كان يظن أنه سيقيم بهم دولته، وحينذاك أدرك حماد أن أحلامه قد تبخرت وأن دولته وهي ماتزال جنينا في رحم الغيب قد اجهضت، ولكن تدابير القدر شاءت أن يموت باديس موتا مفاجئا وهو في ريعان الشباب سنة ٤٠٦ هـ، فتنفس حماد الصعداء ودبت الحياة في آماله من جديد، ولكنه لم يتعظ ولم يعتبر فحاول التحرش بهم مرة أخرى فخرج له المعز بن باديس سنة ٤٠٨ هـ، فهزمه هزيمة نكراء أسر فيها أخو حماد، وجرح حماد نفسه، وتفرق عنه أصحابه، فتقدم حماد إلى حفيد أخيه المنصور طالبا العفو والصلح فاستجاب المعز ورجاله إلى الصلح، وبهذا قامت دولة بنى حماد.

× × ×

لم يكن قيام الدولة الحمادية رسميا خاتمة المطاف في الصراع العسكرى الدموى، لقد استمر الصراع بعد ذلك طوال حكم الحماديين وإن كانت حدته قد خفت إلى حد ما في مرحلة «بجاية» العاصمة الثانية التى بناها الناصر الأمير الحمادى الخامس سنة ٤٦٠ هـ عن مرحلة «القلعة» العاصمة الأولى التى

احتلت مرحلة الدفاع عن الدولة وتوطيد أركانها وترسيخ قواعدها، والتى عاشت ثلاث هزائم كبرى كل واحدة منها كانت كافية للقضاء على الدولة الحمادية، اثنتان منها في حياة حماد نفسه ولقد أشـرنا إليها آنفا، والثالثة في عهد الناصر وقد لعبت فيها الخيانة دورا كبيرا، ولكن الناصر امتصها وتجاوزها وعلا عليها، و بدأ مرحلة التحضر والانطلاق والاستقرار في «بجاية» العاصمة الجديدة والتى انتقل إليها عام ٤٦١ هـ.

× × ×

ولقد كان الناصر يمثل حلقة الوصل أو المرحلة المتوسطة بين مرحلتى الصراع والاستقرار، أو مرحلة القلعة ومرحلة بجاية، فلقد سبقه في حكم القلعة أربعة حكام قتل منهم اثنان وهما محسن بن القائد بن حماد الذى لم يدم في الحكم إلا شهورا، و بلكين بن محمد ابن حماد الذى دام حكمه سبع سنوات، وتلاه في مرحلة بجاية أربعة حكام أيضا أشيع عن أحدهم أنّ أمه دست له السم فمات مسموما وهو باديس بن المنصور بن الناصر بن علناس ولقد كانت حياته شبيهة إلى حد كبير بحياة محسن بن القائد.

ولكن الحكام التسعة بدءا من حماد بن بلكين بن ز يرى وانتهاء بيحى بن العز يز بن المنصور الذى دام حكمه اثنين وثلاثين عاما وهى أطول فترة حكم في دولة بنى حماد كانوا يشتركون في صفات محددة تتفاوت بينهم درجتها وحدتها ولكن أحدا منهم لا يخلو منها بحال، إنهم جميعا كانوا قساة غلاظا شدادا طغاة، لا يعرفون شفقة ولا رحمة ولا مبدأ ولا خلقا ولا عهدا ولا ذمة، ولقد كانوا نهازى فرص، فما أن تلوح لهم بادرة لتوسيع رقعة الدولة وتدعيم أركانها حتى يسارعوا في اهتبالها حتى ولو كان ذلك على حساب دولة بنى ز يرى التى نشأوا في ظلالها وعاملتهم بالمعروف والاحسان في غالب الأحيان. وربما كانت الظروف التى نشأت فيها دولة بنى حماد هى التى أملت عليهم هذا السلوك الفظ الغليظ الوحشيّ.

إن حمادا عاش حياته في الحروب والدماء والقتل والتدمير والتخريب، وكان على دولته الناشئة أن تحمى نفسها من هجمات زناته المتكررة ومن أطماع المرابطين ومن بنى ز يرى أبناء عمومتهم أيضا، ولابد أن تفرض الدولة هيبتها على رعاياها وأقاليمها خوفا من عوامل الانقسام والانشقاق والتمرد والعصيان، ولكن الأمر قد تجاوز حده، إنهم كانوا أحيانا يرتكبون من الحماقات مالا يعود عليهم بفائدة كما كان يفعل حماد نفسه مما ألب عليه الجنود والأنصار والأعوان.

وإذا كان المعز لدين الله الفاطمى قد أوصى بلكين بن ز يرى حينما ولاه ألا يرفع السيف عن البربر اعتقادا منه أن هذه هى السياسة التى تناسبهم فإن ولاة العرب والمسلمين كانوا يحكمون هذه الشعوب نفسها بالحب والتسامح والعدل وقد نجحوا في ذلك نجاحا عظيما،وحينما انحرف بعض الولاة العرب عن هذا المنهج تمرد البربر عليهم وشقوا عصا الطاعة، وإذن فإن روح القسوة والعنف ليست هي الطريق الأمثل لحكم البربر كما كان يفعل بنو حماد و بعض بنى ز يرى أيضا. وعلى الرغم من أن حمادا ندم ذات مرة حينما رأى جنود باديس بن المنصور بن بلكين وقواده يحترمونه ويحبونه حيا ويجلونه ويحزنون عليه ميتا بينما جنوده يتألبون عليه و ينفضون من حوله، فإنه لم يرجع عن سياسة القسوة والغلظة التى اختلطت بدمائه و ورثها ابناؤه من بعده حتى إن باديس بن المنصور ابن الناصر ألقى بأحد الصالحين إلى الأسود حيا وتوعد أمه بالقتل. وبهذه السياسة فرضت الدولة احترامها وهيبتها على الدول المجاورة بما فيهم المرابطون تلك القوة الناشئة المرهوبة الجانب والهلاليون الذين استخدم الحماديون معهم سياسة التفريق والتأليب حتى صاروا أطوع إليهم من بنانهم فاستعملوهم في حروبهم المتكررة مع زناته والمرابطين وغيرهم، ولم تنجح أى حركة انقلابية داخل الدولة لا حركة «بلباز» بن الناصر بن علناس ولا حركة «أبو يكنى» ابن محسن القائد سنة ٤٨٧ هـ والتى ساندها الزير يون والمرابطون و بعض العرب.

× × ×

ولأن بنى حماد كان يعنيهم في الدرجة الأولى سلامة دولتهم وقوتها وهيبتها كانت نظرتهم محدودة قاصرة لا تتعدى حدود المصالح الشخصية المحدودة، أما مصلحة المجتمع المغربى كله وسلامته وهيبته فإنها لم تكن تعنيهم في شئ، ولم يدركوا أن سلامة المغرب الاسلامى واحدة لا تتجزأ، وأن الخطر إذا دهم إحدى بقاعه فإنه لابد أن يصل إلى باقى البقاع و يلتهمها، لهذا كان موقفهم غر يبا من النورمان الخطر الداهم القادم من وراء البحار، والذى اقتلع جذور الأسلام من صقلية سنة ٤٨٧ هـ ومدّ بصره إلى شواطئ المغرب العربى ودوله المبعثرة المتناحرة. إن النورمان لو أدركوا أنهم سيواجهون دول المغرب مجتمعة متماسكة يشد بعضها أزر بعض لما أقدموا على مغامراتهم، ولكنهم كانوا يعرفون الواقع السياسى الذى يحكم المغرب العربى من الفرقة والصراع والتناحر والتنابذ والتدابر، إن المغرب حينئذ كان لقمة سائغة يلتهمونها جزءا جزءا.

في هذا الوقت كان بنو حماد يمدون يد الصداقة والتعاون مع المسيحيين في أوربا و يعاملونهم بالود والتسامح، ولم يتركوا فرصة إلا استغلوها لتعميق هذه العلاقة فأقيمت أسقفية في «بونة» [عنابة]-وكنيسة في القلعة، وأرسلت الهدايا إلى البابا، وأطلق سراح الأسرى المسيحيين، وتبودلت رسائل الود، واستقبلوا أعدادا كبيرة من المسيحيين خلطوهم بأنفسهم، واستعانوا بهم في بعض أعمالهم مما حدا بالمصادر الأوربية أن تضخم هذا الدور المسيحي في دولة بني حماد.

بل إن الحماديين لم يمدوا يد العون إلى ابناء عمومتهم بني زيرى حينما تعرضوا لهجمات النورمان الشرسة، بل إنهم فعلوا ما هو أشنع وأفظع، إنهم هاجموا المهدية أكثر من مرة في هذه الظروف الحرجة القاسية حتى يلتهموا من حدودها ما تصل إليه قواتهم.

إن هذه النظرة الضيقة القاصرة الحمقاء جعلتهم يحتمون بالنورمان لاستعادة بعض ملكهم الذاهب فاستعاد الحارث بن العزيز «بونة» مقر الأسقفية في حماية النورمان فترة من الزمان.

ولكن هل نجت دولة بني حماد من هجمات النورمان؟ وهل بادلوهم ودا بود؟ وهل أخلصوا لهم الصداقة والحب والوفاء؟.

إن النورمان كان يأكل الحقد قلوبهم وتشتعل نار الضغينة في نفوسهم ضد الاسلام والمسلمين، إن زوال الوجود الاسلامي هو هدفهم الأكبر ولهذا هاجموا أصدقاءهم الحماديين دون خوف أو رهبة أو مراعاة لود أو صداقة حينما واتتهم الفرصة. ولقد صدق الله تعالى:

«ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم»

«ود الذين كفروا لو تغفلون عن أسلحتكم وأمتعتكم فيميلون عليكم ميلة واحدة»

ولكنها المصلحة الشخصية القاصرة التى تعمى الأبصار والبصائر عن حقيقة ما يدبر في الخفاء من أعداء الاسلام والمسلمين.

× × ×

وحينما وصلت الأمور إلى هذا الحد وتكاثرت هجمات النورمانيين على ثغور الأسلام وأصبحت لهم السيادة المطلقة على الساحل الممتد عبر ليبيا وتونس والجزائر حتى عنابه، ولم يكن يحيى بن العزيز بن المنصور قادرا على حرب النورمان لأنه لا يريد ذلك، أو لأنه عاجز عن ذلك، بل ولم يكن قادرا على حماية نفسه وحدود دولته من هجمات النورمان بعد احتلال المهدية، وتعالت استغاثة المسلمين بالثغور بالخليفة عبد المؤمن، حينذاك تقدم الموحدون واستولوا على دولة بنى حماد في خطة زكية بارعة أحكم تدبيرها، واستفاد مخططها من دروس فتح مكة استفادة كاملة، ولما فر يحيى إلى قسطينة وتحصن بها لاحقه عبد المؤمن وضيق عليه الخناق حتى استسلم سنة ٥٤٧ هـ وزالت دولة بني حماد بعد أن كانت ملء السمع والبصر، وكان لها صوت مسموع وجانب مرهوب.

وزالت دولة بنى حماد وكان يجب أن تزول، ولو لم تزل على يد الموحدين لأزالها النورمان أصدقاؤهم الأعزاء.

ولم لا تسقط وقد بذرت بذور العداوة من حولها، وخاضت صراعا مريرا مع كل القوى المحيطة بها، ولم تترك فرصة للتوسع على حساب جيرانها إلا استغلتها، وأخذت بأسباب الترف والنعيم حتى وصل الأمر إلى درجة الانحلال مما أثار ثائرة الداعية الأسلامى ابن تومرت، وتعرض اقتصادها لضربات وهزات من جانب أصدقائهم النورمان، يضاف إلى ذلك خيانة ميمون بن حمدون وزير يحيى والدولة تلفظ أنفاسها الأخيرة،... إلى غير ذلك من الأسباب.

ولعل من أهم أسباب سقوط الدولة أنها كانت دولة بلا رسالة ولا هدف ولا خطة ولا منهج، دولة قامت ليحكمها شخص وذووه من بعده وكفى على العكس من القوى الكبرى التى عاصرتها كالمرابطين والموحدين والنورمان.

ولو كانت دولة بنى حماد ذات رسالة لما حدث ما حدث، ولوضعت يدها في يد دول المغرب العربى لدرء الخطر القادم من الشمال لأزالة الوجود الاسلامى كله.

إن للتاريخ دورات، وبين أيامه صلات قربى ووشائج رحم، ومن لم يتعظ اليوم بما حدث بالأمس لم ينفعه الندم غدا.

× × ×

لكن دولة بنى حماد ـــ وهذا حالها من الناحية السياسية ـــ قد قامت بدور حضارى ترك بصماته على المغرب العربى كله بل على أوربا ذاتها التى كانت ما تزال تتعثر في أذيال التخلف وتتخبط في دياجير الظلام، وهذا أمر يسجل لدول بنى حماد بكل تقدير وإعجاب. لقد كان مجتمع بنى حماد مجتمعا مفتوحا لكل البيئات والأجناس والمذاهب والطوائف والنحل وإن كانت قبيلة صنهاجة ـــ وخاصة البيت الحاكم ـــ قد تربعت على قمة الهرم الاجتماعى، إنها كانت تحتل المكانة التى كانت تحتلها بعض الأسر الكبيرة التى مارست الحكم كالأمويين والعباسيين.

وبرغم أن الدولة كانت بربرية الأصل ــ حتى وإن زعمت صنهاجة أنها عربية ــ فأنها شاركت بدور كبير وبذلت جهودا ضخمة في سبيل تعريب البلاد، حتى أصبح اللسان العربى لسانا سائدا وتحولت الثقافة العربية في هذه الدولة البربرية إلى ثقافة حياة ومعايشة، وبهذا أصبحت الدولة الحمادية البربرية عربية اللسان عربية الفكر والثقافة، وهذا هو ما نريد أن يعرفه السادة الغيورون على لغة البربر في المغرب العربى وتراثهم الشعبى ويريدون إحياءه من جديد ليحل محل اللغة العربية والثقافة العربية.

إنهم يجب أن يعرفوا أن الحكام البرابرة هم الذين نشروا اللسان العربى بالتعليم والتشجيع في ظل قوتهم ومجدهم ربما أكثر مما نشره الولاة العرب الفاتحون، وهذا أمر له مغزاه ومعناه لأن الأسلام والعربية قرينان، وإن محاولة القضاء على اللسان العربى في الأصل محاولة للقضاء على الاسلام مهما كانت الحجج والمبررات.

لقد شجع الحماديون العلماء والمفكرين وقدموهم على سائر الطبقات، وجادوا عليهم بالعطاء، وكان الناصر بن علناس أطولهم باعا في هذا حتى تمكن هؤلاء العلماء في مختلف فروع العلم والمعرفة من التأليف والتدريس وتخريج أجيال جديدة تتصدر للحركة العلمية من المغرب العربى كله، ولهذا اهتم بنو حماد بالتعليم في مختلف مراحله بدءا من التعلم في الكتاتيب والمساجد وانتهاء بالتعليم العالى في معهد سيدى التواتى الذى كان يضم ثلاثة آلاف طالب. ولم يكن اهتمام الحماديين بالفن والهندسة المعمارية بأقل من اهتمامها بالتعليم والفكر والثقافة، إنها اثبتت في هذا الميدان أنها الدولة الأم في المغرب العربى كله، ولقد شهد «مارسيه» في كتابه «الفن والزخرفة في بجاية» بأن لفن بجاية طابعا خاصا وأسلوبا مميزا ووحدات زخرفية منفصلة، وذكر أن منتجات بجاية قد صدرت خصوصا إلى مدن إيطاليا.

أما القصور الحمادية فكانت روائع هندسية وفنية يضرب بها المثل وتحتذى في كثير من البلدان، وأشهر هذه القصور اللؤلؤة والكوكب وأميمون، واقرأ إن شئت قصيدة الشاعر ابن حمديس الصقلى الذى وفد على بنى حماد ووصف دارا بناها المنصور لتقف على الفن والهندسة في دولة بنى حماد وهى قصيدة مشهورة، وأشهر أبياتها وأسيرها ذكرا:

وضراغم سكنت عرين رياسة	تركت خرير الماء فيه زئيرا
فكأنما غشى النضار جسومها	وأذاب فـي أفـواهـها البـلـورا
	..... الخ

ولقد أقامت دولة بنى حماد علاقات اقتصادية وثقافية بعديد من دول المغرب وافريقية والمشرق والمدن الايطالية وتركت آثارا واضحة في هذه البلاد، كما كانت مرفأ أمان للأندلسيين الفارين من زحف النصارى على الولايات الاسلامية المتداعية المتناحرة، وبالجملة فان الحضارة الحمادية كانت أرقى الحضارات المغربية في النصف الأول من القرن السادس الهجرى، وهي حضارة إسلامية عربية، ولهذا الدور الحضارى أطلق الدكتور عبد الحليم عويس على هذه الدولة أنها صفحة رائعة من التاريخ الجزائرى.

إن روعة هذه الصفحة ليست في مواقفها السياسية القاصرة ولا في علاقاتها السياسية الحمقاء ولكن في دورها الحضارى الذى لم ينته بانتهائها سياسيا، ولم يقف عند حدودها السياسية الضيقة.

بقى أن نقول إن هذه الدراسة الرائدة في ميدانها قد وفقت توفيقا كبيرا وكانت تكون أكثر توفيقا لو استكملت بعض الجوانب اليسيرة وسبحان من له الكمال وحده.

إن الدكتور قد قسم الدولة إلى مراحل ثلاث.

أ ــ دور الصراع.

ب ــ دور الاستقرار النسبى.

ج ــ دور الاضمحلال.

وقد اضطر تبعا لهذا التقسيم الثلاثى أن يوزع عصر الناصر بن علناس بين مرحلتين من مراحل الدولة، ولو أنه ربط الادوار بالعواصم ــ وليس بالاشخاص ــ لكان أفضل، إن التقسيم الصحيح من وجهة نظرنا هو أن الدولة مرت بمرحلتين هما:

١ ــ مرحلة القلعة وهي مرحلة بناء الدولة والدفاع عنها.

٢ ــ مرحلة بجاية وهي مرحلة الانطلاق الحضارى وهى التى شهدت نهاية الدولة.

× × ×

ومن ذلك أنه جعل عواصم الدولة ثلاثا: أشير والقلعة وبجاية مع أن أشير لم تكن عاصمة للدولة أبدا، وكل ما في الأمر أن حمادا كان يحكمها في فترة الاعداد لانشاء الدولة.

× × ×

ومن ذلك أنه كان في بعض الأحيان يتعاطف مع الدولة، وهو شئ طبعى من الدارسين جميعا ولكنه ليس طبعيا من دارس يكتب بوعى إسلامى كالدكتور عبد الحليم عويس والحمد لله أن

تعاطفه معهم كان محدودا وكثيرا ما تعاطف مع بنى زيرى.

×××

ومن ذلك أنه أهمل ضبط الأعلام ولم يهتم إلا بضبط مدينة «أشير» وهو خطأ يقع فيه أكثر الدارسين مع أنه هام جدا، ومن يتصدى لضبط الأعلام وتقديمها صحيحة إلى الناس إذا لم يتصد لذلك المتخصصون؟!

ولكن هذه الملاحظات لا تقلل من أهمية العمل بحال، فهو صفحة رائعة في تاريخ دولة بنى حماد.

فى الأدب الشعبى الإسلامى المقارن

لحسين مجيب المصرى

هكذا عرفتهم

لجعفر الخليلى

هكذا عرفتهم/جعفر الخليلي. ـــ بيروت: دار الكتب، ١٩٨٠م. ٢٦٤ ص (الجزء الخامس)

عرض وديع فلسطين ●

مؤلف هذا الكتاب هو الأديب البحاثة الصحفي الشاعر العراقي الأستاذ جعفر الخليلي صاحب جريدة «الهاتف» وصاحب «موسوعة العتبات المقدسة» التي ظهر منها ثلاثة عشر جزءاً، وصاحب الآثار الروائية المتعددة، وصاحب السلسلة الموسوعة «هكذا عرفتهم». وقد استأثر نشاطه المتعدد الجوانب بعناية باحث أمريكي مستشرق هو روبرت هاميل، فعقد عليه رسالة دكتوراة من جامعة ميشغن الأمريكية جاءت تتويجاً أكاديمياً لحياة هذا الباحث الدؤوب الخصب الإنتاج.

والكتاب الذى نحن بصدده هو الجزء الخامس من سلسلة «هكذا عرفتهم» وقد سجل فيه الخليلي ذكرياته ومنادماته ومطارحاته ونوادره التي وصلته بسبعةٍ من الأفذاذ المعاصرين على تعدد مآربهم في الحياة وتنوع مآتيهم، فنهم المجاهد المناضل مثل محمد علي الطاهر، ومنهم الأديب العصامي مثل سامي الكيالي وعبد القادر عياش، ومنهم الشاعر البحاثة مثل حليم دموس، ومنهم

● من أدباء العربية البارزين له مؤلفات عديدة كما أسهم بالكتابة في الدوريات العربية العريقة مثل المقتطف والرسالة والأديب.

القاضي مثل جعفر حمدي، ومنهم رجل الدين مثل عبد المنعم العكام، ومنهم المصلحة الاجتماعية مثل صبيحة الشيخ داود، وهؤلاء جميعاً قد كانوا من أصفياء الخليلي فعرف من حياتهم مالا يسبر غوره المؤرّخ المعنيّ بالأحداث والتوار يخ.

وقد عرفت من هؤلاء الطاهر والكيالي من سنوات بعيدة تردّدنا جميعاً إلى ندوة «المقتطف» كما عرفت بالمراسلة بحاثة الفولكلور عياش والشاعر الغريب الأطوار حليم دمّوس. أمّا بقية الأفذاذ فلم تكن لي بهم خلطة أو معرفة إلاّ بالسّماع، والسيرة الطيبة لا تعدم وسيلة لذيوعها في الملأ العربيّ.

والأسلوب الذي يسير عليه الخليلي في ترجماته للأعلام الأفذاذ، هو أسلوب السرد الاستطراديّ الذى يشّد القارئ شداً بوصفه الدقيق وصراحته الجريئة وحكاياته التي تتداخل أحياناً تداخل حكايات كليلة ودمنة. فهو لا يكتب تاريخاً، ولا يريد أن يكتبه، وإنما يكتب خواطر وذكريات ويملأ خياشيمنا بعطر الأحباب، ولا بأس عنده إنْ شرّق بعد تغريب، أو غرّب بعد تشريق، لأن مقصده الأول هو تصوير الشخصيات المنتقاة تصويراً لا تحسنه إلاّ «كاميرا» الخليليّ، وهي آلة للتصوير تبرز السليقة والسجيّة، فلا تصطنع مواقف مفتعلة، ولا تأذن «برتوش» تخرج الصورة من حقيقتها الطبيعية الواقعية.

امّا مراجع الخليلي في تسجيل هذه السير، فهي ذاكرته الفذّة في استيعابها وحفظها، وربما أضاف إلى هذه المراجع ما تضمه خزانته من مراسلات مع الأعلام في ستين عاماً. فجعبة الخليلي عامرة دائماً، ولو طاوع نفسه، لجعل كتابه الذى بين أيدينا سبعة كتب، يستقّل كلّ منها بواحدٍ من أفذاذه. حسبك محمد علي الطاهر وحده، وهْوَ مَنْ هو بين مجاهدي العروبة والإسلام الصامدين المضحين أكثر من نصف قرن، إن حياته وحده تحتاج إلى مجلدات ضخام تجلو صورة هذا المجاهد الصادق المنعدم المثال. ولكن الخليلي يختار من سير أصدقائه المواقف الكاشفة، فيغني قليلها عن الاستشهاد بكثيرها. ولا بأس من فكاهة في موقف الجد، أو معابثة حيث يقتضي المقام الجّد الجادّ. وفي رأي الخليلي أن المؤرخين يتركون الجانب الإنساني من حياة الذين يؤرخون لهم، بينما يعنى مؤرخو الغرب بهذا الجانب عناية أولى. ولهذا يحرص الخليلي على تتبع ما عرفه وخبره من مواقف أفذاذه الإنسانية وفي هذا يستصحب قارئه إلى جلسة سمر في بيت، أو ندوة شعر في بيت آخر، أو ينتقل به إلى مجلس من مجالس الصعلكة القرفصائية حيث يجري الحديث في طواعيةٍ مُراحة.

وانتهز الخليلي فرصة كتابته عن سامي الكيالي، فانتقل في الفصل عينه إلى العلامة خليل مردم بك وتحدث عنه تاركاً الكيالّي برهة ريثما يعود إليه ثانية. والعلامة المردمّي يستحق أن يستقلّ بفصل برأسه من كتاب الخليلي، و يستحق أن يعرف الناس مزيداً عن حياته الخصبة. و بارك الله في نجله الشاعر عدنان مردم بك (والبيكوية ليست رتبة مما كان شائعاً، وإنما هي جزء مُن اسم الأسرة لا يصّح حذفه) الذى يواصل نشر آثار أبيه، وكذا يبّر الابناء بآبائهم.

ولكننا لا نؤاخذ الخليلي على هذا التداخل بين السيرتيْن، لأن أسلوبه الذي عرفناه في الأجزاء الخمسة من «هكذا عرفتهم» هو أسلوب الاستطراد المنتظم، وأقول «المنتظم» تمييزاً له من أساليب الاستطراد العشوائية كأسلوب الدكاترة زكي مبارك الذي ينتقل صاحبه انتقالاً كاريكاتورياً من فقرة إلى أخرى دون رابطة أو صلة. فاستطرادات الخليلي متشابكة متماسكة، فإنْ أفلت منه الزمام، عاد بعد تطواف إليه.

وللكتاب مقدّمة كتبها الأستاذ عبّود الشالجي محقق «نشوار المحاضرة». وفي هذه المقدّمة عرفنا الشالجي بالحاج الأريحيّ عبد الهادي الجلبي الذي وقف بعض ماله على نشر الأجزاء التالية من كتاب الخليلي، تقديراً منه للأدب، وإجلالاً لسير الأعلام التي يدوّنها الخليلي بأستاذية باهرة.

والمأمول أن تتوالى حلقات السلسلة واحدة بعد الأخرى، وفيها ذكريات عن أدباء المهجر كجورج صيدح وإلياس فرحات والدكتور سليمان داود والشاعر وديع رشيد الخوري، وعن طائفة كريمة من الأفذاذ الراحلين الذين عرفهم الخليلي وكان لهم منصفاً ولتسجيل مروءاتهم وفتوحاتهم سباقاً.

في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن/حسين مجيب المصري .ـــ القاهرة: الأنجلو المصرية، ١٩٨٠. ٢٥٠ صفحة.

الدكتور المصريّ أستاذ جليل للغات الشرقية في الجامعات المصرية، وهو يجيد إلى جانب التركية القديمة والفارسية، اللغات الأنكليزية والإفرنسية والألمانية والإيطالية والروسية، وفوق هذه جميعاً لغة الضاد الشريفة. ومن مآثره التي يتفرّد بها قدرته المعجبة على ترجمة الشعر العربي إلى الشعر الفارسي أو العكس، وقدرته

الأعجب على تقمّص المعاني في أدب ونقلها إلى أدب آخر بعد أن يدمغها بدمغته الخاصة. ولهذا تتراءى في شعره العربي، أطياف فارسية وتركية، كما تتراءى في شعره الفارسي أطياف عربية وتركية.

ورجل هذه مواهبه تخطب ودّه مجامع اللغة، ولهذا يستعين به مجمع اللغة العربية المصري كخبير محقق في اللغات وأصولها، كما تعرفه هيئات الثقافة والعلوم في الهند و باكستان وفي تركيا وأوروبا. ومع ذلك، فهو العالم المتواضع الدؤوب الذي يقضي عمره بين المطابع، متنازلاً عن حقوقه المادية والأدبية في سبيل أن يخرج للناس عملاً فيه نفع باق وعلم مكين.

والكتاب الجديد الذي بين أيدينا هو من كتب الآداب المقارنة، إذ اضطلع فيه الدكتور حسين مجيب المصري بدراسات مقارنة بين الآداب الاسلامية من عربية وتركية وفارسية، موضحاً كيف تنوول الموضوع الواحد في هذه الآداب الثلاثة. فالفصل الأول عن جحا في تلك الآداب، والفصل الثاني عن شعر الدراو يش، والثالث عن البطل الشعبيّ، والرابع عن الأغنية الشعبية والخامس عن الأدب التمثيليّ الشعبي.

والمقارنة التي يجريها الدكتور حسين مجيب المصري ليست تعصّباً لأدب على أدب سواه، وإنما هي مقارنة مقيسة بمقاييس علمية، خاضعة لنواميس الجودة والذوق والصدق الفنيّ والتحليل المنهجيّ.

وفي رأي الدكتور المصري أن شخصية جحا لم تفهم على حقيقتها في الأدب العربي، إذ أن مؤرخي جحا جعلوا منه رجل نوادر وفكاهات، ونسبوا إليه حكايات أغلبها من نسج الخيال، وصوروه في هيئة زرية، وربما أنكروا صدور الحكمة منه. ولكنه يرى في ضوء دراسته المقارنة أن جحا كان أقرب إلى الرزانه منه إلى اللهو، وكان في أقواله يتوخى الحكمة ولا يستهدف الهزل. وجحا الذي عرفناه من خلال دراسة الدكتور المصريّ، يختلف عن جحا الذي تبارى الكتّاب في تصو ير مواقفه، فهو ساذج مرّة، قليل الفهم مرة أخرى، في شخصيته زراية واستخفاف، وفي كلامه ما يبعث على الضحك. وهذه هي الصورة المضلّلة التي حرص الدكتور المصريّ على تصحيحها وتحديد معالمها من واقع مقارناته المختلفة.

أمّا الموضوعات الأخرى التي أخضعها الدكتور المصري لدراساته المقارنة، فهي جميعاً تشترك في خصيصة الانتماء إلى الأدب الشعبيّ. ولعلّ اختياره للأدب الشعبيّ دون الأدب الأصوليّ، إنما مرجعه إلى تقارب النفسية الشعبية في البلدان الإسلامية الثلاث، على حين تتفاوت العقليات والأساليب إذا كان التعويل على الأدب الرصين وحده. وقد أوتي الدكتور المصري القدرة على تحديد التأثير والتأثر بين هذه الآداب الثلاثة، ورد كل تشابه في المعنى أو الصياغة إلى مصدره الأصيل في هذه اللغة أو تلك، يعينه على هذا تبحّره العميق في دراسة هذه الآداب وإلمامه الكامل بالآثار المخطوطة والمنشورة في هذه الآداب.

ومن المفارقات التي ينبغي التنبه إليها أن الدكتور المصري حتى حين يعالج الأدب الشعبي، لا يلتمس إلى معالجته إلا السبيل الأكاديمية المنهجية الأصولية. وهو في هذا يختلف عن سواه من الذين يحسبون أن الأدب الشعبي، إذ يتوافرون عليه، يمنحهم رخصةً للترخصّ في المناهج والأساليب.

وأنا شخصياً لستُ من المتحمسين للأدب الشعبي، ولو كان لي في هذا صوت مسموع لألغيته من الكيان الأدبي بشعره ونثره. ومع ذلك، فان الأسلوب العملي الذي به عالج الدكتور المصري موضوع الأدب الشعبي يورث أمثالي شعوراً بالاحترام تلقاء هذا الجهد الموّصل. فالعبرة بطريقة التناول، و بالنتائج التي تستخلص من الدراسة، و بالقيم التي تعاد صياغتها من الأدب الشعبي ليستقرّ في كيان الأدب الارستقراطي، إنْ جاز هذا الوصف تفرقةً للأدب الرصين عن أدب متفلّتة قواعده ومعاييره.

وقد سألتُ العقّاد العظيم مرّة عن رأيه في الأدب الشعبي، وهل يعترف به في اللغة العربية، فكان ردّه أن العبرة في الحكم على هذا الأدب كامنة في «الفنّ» فإنْ كان الفنّ في أدب الشعب صارخاً كما هو الشأن في أزجال بيرم التونسي، ارتضينا هذا الكلام واستسغناه، أمّا إذا كان الأدب مجرّد عامّية غوغائية عارية من كل فن وذوق، فواجبنا أن نتوّقى آثاره على الضاد.

وبهذا المقياس العقّادي، نرتضي الفنون الشعبية التي عالجها الدكتور حسين مجيب المصري في كتابه، ونحيّي خصوبته العلمية وأسلوبه البليغ في تناول هذا الموضوع في نسقٍ علميّ رفيع.

مصادر المعلومات

لحشمت قاسم

مصادر المعلومات دراسة لمشكلات توفيرها بالمكتبات ومراكز التوثيق/حشمت قاسم : ـ القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٧٩م، ٢٠٨ ص.



عرض وتحليل

محمد فتحي عبد الهادي

مضى ذلك العهد الذى كان فيه الكتاب هو الوسيلة الوحيدة أو الأساسية لنقل المعرفة. فمنذ زمن غير قليل بدأت تشاركه أوعية أخرى، منها الأوعية التقليدية وشبه التقليدية وغير التقليدية. والدوريات مثلا كانت وما تزال مصدراً أساسيا من مصادر المعلومات لنقل المعرفة المتجددة بصورة أسرع مما هو مسجل في الكتب، كما أن تقارير البحوث، والدراسات التى تقدم في المؤتمرات وما في حكمها، كانت وما تزال من الوسائل المفيدة في تبادل الآراء بين المتخصصين في مجال من المجالات.

ولم يعد النشر يقتصر على تسجيل المعلومات في صورة مكتوبة لأغراض القراءة، وإنما جدّت وسائل أخرى تستغل السمع والبصر في الانسان، مثل الاسطوانات، والشرائح، والشفافات، والصور المتحركة، والتسجيلات الصوتية المرئية... كما دخل مجال النشر مايسمى الآن النشر المصغر Micropublishing وقد بدأ باعادة تسجيل النصوص المكتوبة على هيئة كتب ودوريات في شكل مصغر وخلق لنا نوعية جديدة من نوعيات أوعية المعلومات تسمى المصغرات أو الأوعية المصغرة Microfilm وتشمل الأفلام المصغرة Microforms والبطاقات المصغرة Microfiche وغيرهما ... ولعل الجديد هو أن النشر المصغر لم يعد يقتصر على اعادة تسجيل النصوص في شكل مصغر وانما أصبح ينتج لنا مواداً أصلية في شكل مصغر. وعندما كنت في مهمة علمية بالولايات المتحدة عام ١٩٧٧. لاحظت أن البحوث الكاملة التى قدمت للمؤتمر السنوى للجمعية الأمريكية لعلم المعلومات سنة ١٩٧٧ مسجلة على بطاقات مصغرة، بينما سجلت مستخلصاتها فقط في شكل ورقى عادى. وهذا يشير إلى بداية مرحلة جديدة في مصادر المعلومات أو في وسائل نقل المعرفة تتطور بسرعة لدرجة تجعلنا نعتقد أنه لن يمض وقت طويل حتى نشهد مايسمى المجتمع اللاورقى Paperless Society

دكتوراه في علم المكتبات من جامعة القاهرة، أستاذ مساعد في قسم المكتبات والمعلومات ـ في كلية الآداب جامعة الملك عبد العزيز ـ جدة.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك كله. أن المعلومات لم تعد تسجل في صورة يقرأها الانسان، أو يستمع إليها، أو يراها في شكلها الكامل أو المكبّر فحسب. وانما أصبحت المعلومات تسجل في صورة تقرأها الآلات. ومن ثم جدّت أوساط جديدة لحمل المعلومات تتمثل في البطاقات المثقبة والأشرطة الورقية المثقبة والأقراص الممغنطة وما إلى ذلك.

صورة مصادر المعلومات تعقدت إذن، وليس الكم الهائل هو وحده الملفت للنظر. ولكن التنوع الكبير لمصادر المعلومات أضاف أبعاداً جديدة وتبعات كثيرة.

ولعلنا نسوق ذلك كله لنشير إلى المشكلات التى أصبحت تواجهها الآن مؤسسات إقتناء مصادر أو أوعية المعلومات المتمثلة في المكتبات ومراكز المعلومات بكافة أنواعها ومستو ياتها، إذ أن هذه المؤسسات مطالبة في حدود امكاناتها المادية المحدودة ــ مهما كانت كبيرة ــ أن تختار وأن تقتنى من هذا الفيض الهائل من أوعية المعلومات ما يتلاءم مع أهدافها واحتياجات المستفيدين منها ولذلك فان المكتبات ومراكز المعلومات في حاجة ماسة الى مايرشدها في التعرف على نوعيات أوعية المعلومات، وما يساعدها في تقييمها، وما يدلها على مصادر وطرق الحصول عليها.

والكتاب الذى بين أيدينا يسعى نحو تحقيق هذا الهدف، فهو يتناول بعض قضايا العنصر الأول من عناصر المكتبة أو مركز التوثيق كنظام وهو عنصر المدخلات، فقد حظي هذا العنصر باهتمام متزايد منذ بداية العقد السابع من القرن الحالى، نتيجة لما أسفرت عنه دراسات الطلب على المعلومات وأنماط الافادة من المعلومات، والتى أدت إلى النظر في بعض المفاهيم التى كانت تحكم إدارة خدمات المعلومات وخاصة مايتصل منها بالأهمية النسبية لأوعية المعلومات ومدى الطلب عليها من جانب المستفيدين.

يشتمل الكتاب على ثمانية فصول بالاضافة إلى عدد من الملاحق.. والفصل الأول من الكتاب، مقدمة عامة تبدأ ببيان دور المكتبة ومكانها في نظام الاتصال. ثم تناقش الأسس المختلفة لتقسيم مصادر المعلومات، سواء وفقاً للطريقة المتبعة في إخراجها، أو وفقا للطريقة المتبعة في طبعها ونشرها، أو وفقا لطبيعة ماتشتمل عليه من معلومات أولية أو ثانوية. و يركز المؤلف تناوله لهذا الموضوع في تقسيم هذه المصادر إلى فئتين كبيرتين هما: المصادر الوثائقية (والتى تشمل المصادر الأولية، والثانوية، والمصادر من الدرجة الثالثة) والمصادر غير الوثائقية (والتى تشمل المصادر الرسمية والمصادر الشخصية). و ينتهى الفصل بعرض موجز لأنماط الافادة من أوعية المعلومات تأكيداً للوظيفة الاتصالية للمكتبة ومركز التوثيق.

وعلى الرغم من أن المؤلف أشار في الفصل الأول إلى الطرق المختلفة لتقسيم مصادر المعلومات. إلا أنه اتبع الطريقة التقليدية المألوفة عند عرضه لمصادر المعلومات التى اختارها في بقية فصول الكتاب بدأ بالكتاب، ومروراً على الدوريات، ثم التقارير، ثم الرسائل الجامعية. ثم أعمال المؤتمرات، وأخيرا براءات الاختراع والمعايير الموحدة. وهو مع هذا عرض منطقى لأنه يقسم هذه المصادر إلى ثلاثة أقسام تتتابع تتابعا طبيعيا وهى: المصادر المنشورة [الكتب ــ الدوريات]، المصادر شبه المنشورة أو غير المنشورة [التقارير ــ الرسائل الجامعية ــ أعمال المؤتمرات]، المصادر الخاصة [براءات الاختراع ــ المعايير الموحدة].

ومن الطبيعي أن يكون «الكتاب» هو موضوع الفصل الثانى من الكتاب. يبدأ الفصل ببيان للتعريفات المتداولة للكتاب. ثم استعراض سريع للتقسيم النوعى للكتب. وتتركز المعالجة في بقية الفصل على مناقشة بعض القضايا المتعلقة بتوفير الكتاب في المكتبات ومراكز التوثيق، دون الدخول في تفصيلات إجراءات التزويد بسبب تناولها في كتب عربية أخرى. وتبدأ المعالجة بتقسيم الكتب من وجهة نظر التزويد الى قسمين: الكتب المحلية. والكتب الأجنبية. و يورد المؤلف بعض الأرقام والاحصاءات عن الكتب العربية للاشارة إلى حجم ما ينشر محلياً ونوعية هذا الانتاج الفكرى. كما يشير إلى مشكلات استيراد الدول النامية للكتب من الدول المتقدمة. و يتناول المؤلف بعد ذلك عملية إختيار الكتب من زوايا ثلاث: مسئولية الاختيار ــ وعلى عاتق من تقع، والأسس العامة للاختيار، ومصادر الاختيار.

ومما يلفت النظر هنا الاعتبارات التى ينبغي مراعاتها عند الحكم على قيمة مطبوع معين [ص ٥٠ ــ ٥٣] والتى نقلها المؤلف عن وولفورد و باتن. إن هذه الاعتبارات من الكثرة [أكثر من عشرين] بحيث تجعل عملية الاختيار صعبة، طويلة ومرهقة، بل أنها تتطلب جهود أخصائيين موضوعيين.

وكانت «الدوريات» هى موضوع الفصل الثالث. و يبدأ المؤلف بمناقشة لمفهوم الدورية ينتهى منها إلى تعدد المصطلحات المستعملة في المجال وما أسفر عنه هذا التعدد من تضارب في المفاهيم يستلزم أقصى درجات الحرص والدقة عند التعامل مع هذا النوع من المواد. ثم يستعرض الأنواع المختلفة للدوريات وفقا

لمجالاتها الموضوعية أو تتابع صدورها، أو طبيعة محتوياتها أو طبيعة الهيئات التى تصدرها. و يبين الأهمية النسبية للدوريات كمصدر للمعلومات بالاشارة إلى مزايا الدوريات وعيوبها. و يتناول المؤلف بعد ذلك ــ و باختصار ــ إقتناء الدوريات بالمكتبات ومراكز المعلومات من حيث الميزانية وطرق الحصول وأسس الاختيار وطرقه، أما مصادر التعرف على الدوريات أو مصادر الاختيار فلم يعالجها المؤلف بالتفصيل في هذا الفصل. وإنما اكتفى بالاحالة إلى وسائل الحصر للدوريات التى أوردها في الملحق السابع للكتاب، وربما كانت كثرتها هى التى دعت إلى ذلك.

وقد خُصص الفصل الرابع «للتقارير العلمية» باعتبارها واحداً من أهم مصادر المعلومات الأولية ومنافسا خطيراً لمقالات الدوريات. و يتناول الفصل الخصائص التى تمتاز بها تقارير البحوث على غيرها من مصادر المعلومات، والمشكلات التى تواجهها المكتبات في اقتنائها. والحصر البيليوجرافى لها. والنقطة الأخيرة ذات أهمية كبيرة بسبب صعوبة التعرف على هذا النوع من المواد من جانب المكتبيين وأخصائى المعلومات. وقد قدم المؤلف معلومات مفيدة جداً عن وسائل الحصر للتقارير العلمية في كل من الولايات المتحدة و بريطانيا.

و يتناول الفصل الخامس «الرسائل الجامعية» و يبدأ بالاشارة إلى أهميتها كمصدر أولى للمعلومات، ثم يستعرض المؤلف في سطور قليلة مشكلات الحصول عليها في المكتبات، و ينتهى الفصل بعرض مفصّل لأدوات الضبط البيليوجرافى للرسائل الجامعية على المستوى العالمى وعلى المستوى العربى.

ويختص الفصل السادس «بأعمال المؤتمرات» و يبدأ بالاشارة إلى أهمية المؤتمرات ودورها في تداول المعلومات و بثها في أوساط المتخصصين ثم يتطرق إلى الوثائق الخاصة بالمؤتمرات سواء الوثائق التى تسبق انعقاد المؤتمر أو تنشر أثناء انعقاد أو بعد الانعقاد. و يتناول المؤلف بعد ذلك الصعوبات التى يواجهها الموثق في سعيه لمساعدة المستفيدين على تتبع أعمال المؤتمرات وأخيرا وسائل الحصر لها.

و يرى المؤلف أن من الصعوبات صعوبة التحقق مما هو مطلوب فعلا، وأن ذلك يرجع جزئيا إلى استحالة حصول القراء على إشارة [بيليوجرافية] كاملة ودقيقة إلى تقرير المؤتمر المطلوب، وأن سبب ذلك أننا لم نهتد بعد إلى الطريقة المثلى لوصف تقرير المؤتمر وعجز النص البريطانى للقواعد الأنجلو ــ أمريكية للفهرسة [طبعة ١٩٦٧] عن النفاذ إلى لب القضية.

وفي اعتقادى أن الطبعة الثانية من قواعد الفهرسة الأنجلو ــ أمريكية الصادرة في أواخر عام ١٩٧٨ قد عالجت هذه المشكلة بصورة أفضل بكثير مما كان في الطبعة الأولى من القواعد. فقد نصت القواعد فيما يتعلق بمداخل أعمال المؤتمرات على إدخال المؤتمر تحت مدخل يتكون من: اسم المؤتمر، الرقم، تاريخ الانعقاد ومكان الانعقاد. ثم هناك مداخل إضافية يمكن أن تعد بعنوان العمل. واسم الهيئة المشرفة واسم المحرر وما إلى ذلك. كما أن الفهرسة التحليلية تتيح اعداد بطاقات مستقلة لكل بحث أو دراسة يشتمل عليها العمل.(١)

وكانت «براءات الاختراع» موضوع الفصل السابع من الكتاب. وقد عالجها المؤلف بالتفصيل من حيث اجراءات منح براءات الاختراع وتسجيلها. وأهمية البراءات كمصدر للمعلومات، ثم نظام الحصر البيليوجرافي لهذا النوع من المصادر. وأشكال التعاون الدولى في المجال، مع عرض لموقف براءات الاختراع في مصر.

وقد خصص الفصل الثامن والأخير «للمعايير الموحدة» والمواصفات القياسية، فيعرف بها، و يشير إلى أنواعها، وأهميتها كمصدر للمعلومات، والحصر البيليوجرافي لها. ولم يتطرق الفصل إلى مشكلات الحصول عليها في المكتبات ومراكز المعلومات.

وقد ذُيل الكتاب بمجموعة من الملاحق تشتمل على معلومات ذات صلة بموضوع أكثر من فصل واحد، أو معلومات رأى المؤلف في تسجيلها دعماً لما ورد بالكتاب من أفكار.

وتشمل معظم هذه الملاحق على أرقام و بيانات، فالملحق الأول عن مدى الطلب على الوثائق من جانب الفئات المختلفة من المستفيدين. والملحق الثانى عن مجالات الافادة من المعلومات وفقا للهيئات التى يتبعها المستفيدون، والملحق الثالث عن التقسيم الأساسى للوراقيات [البيبليوجرافيات]، والملحق الرابع عن احصاءات الكتب العربية في سبع سنوات من واقع بيانات النشرة العربية للمطبوعات والنشرة المصرية للمطبوعات. والملحق الخامس عن متوسط أسعار الكتب البريطانية، والملحق السادس عن أسعار الدوريات. أما الملحق السابع والأخير فيشتمل على مصادر التعرف على الدوريات.

وبآخر الكتاب «وراقية» أو قائمة ببليوجرافية طيبة بأهم مصادر الكتاب العربية والانجليزية.

***

ويقودنا العرض السابق لهذا الكتاب الممتع والجاد إلى الملاحظات العامة التالية:

ــ أن العرض الطيب للكتب والدوريات والتقارير والرسائل الجامعية وأعمال المؤتمرات وبراءات الاختراع والمعايير الموحدة كمصادر للمعلومات، يدعونا إلى مطالبة المؤلف بتخصيص بعض الفصول في طبعة ثانية من الكتاب للمصغرات الفيلمية والمواد السمعية والبصرية وغيرها من المواد غير النصية بسبب الأهمية المتزايدة لها الآن وفي المستقبل القريب كمصادر للمعلومات تحرص المكتبات ومراكز المعلومات على اقتنائها والتعامل معها.

ــ تكاد تدور المعالجة لمصادر المعلومات في هذا الكتاب حول جوانب أربعة هي: مسائل التعريب للمفاهيم. والأهمية النسبية لمصادر المعلومات، ووسائل الحصر أو التعريف بمصادر المعلومات، وأخيرا قضايا التزويد بالمكتبات ومراكز المعلومات. ولم يحظ الجانب الأخير بالمعالجة التفصيلية التي حظيت بها الجوانب الأخرى. وربما كان ذلك بسبب وجود بعض الكتب الغربية الأخرى[2] التي تتركز المعالجة فيها على هذا الجانب، ومن ثم لم يشأ المؤلف أن يكرر معلومات سبق ورودها. وإن كنا في حاجة إلى معلومات عن قضايا التزويد المتعلقة ببراءات الاختراع والمعايير الموحدة بسبب النقص الواضح في الكتابات العربية عن هذين النوعين من أنواع مصادر المعلومات.

ــ يشير المؤلف في مقدمة الكتاب إلى أنه كتاب دراسي يشكل اطاراً متكاملا لمصادر المعلومات. ولعلي أضيف هنا أنه كتاب دراسي «متقدم» وأنه دراسة «استعراضية تحليلية» يستفيد منها العاملون في المكتبات ومراكز المعلومات. وخاصة المسئولون عن التزويد. فالمعالجة للمسائل والقضايا عميقة مفصلة تعتمد على مصادر حديثة ورؤية جديدة. وإن كنا في حاجة إلى اهتمام أكبر «بالمحليات» أو بالواقع العربي عند تناول جانب أو آخر من الجوانب المرتبطة بمصادر المعلومات.

ــ لم يشتمل الكتاب على كشاف هجائي في آخره يحلل المحتويات الدقيقة. وهذه قضية عامة بالنسبة للكتب العربية، التي يندر أن تشتمل على كشافات تحليلية للمحتويات والمعلومات بها. وأنا أعرف أن المؤلف يؤمن بقيمة الكشاف الهجائي وفائدته للقراء، إذ كان حريصا على اضافته في كتاب آخر قام بترجمته إلى العربية وهو «آفاق الاتصال ومنافذه». ومن ثم فوجود الكشاف الهجائي له ضرورته في طبعة ثانية من هذا الكتاب.

ــ إن من يتصفح الكتاب لابد وأن يلمس حرص المؤلف على إستخدام مقابلات عربية لمصطلحات انجليزية يشيع استخدامها في المجال. ولعل أبرز المحاولات في هذا الصدد استخدام كلمة «وراقية» ومشتقاتها كمقابل لكلمة Bibliography ومشتقاتها، وهي التي درج المؤلفون العرب على تعريبها واستخدام كلمة «ببليوجرافيا» كمقابل لها. وهكذا نجد عنده «الوراقيات» و«الحصر الوراقي» و«القياس الوراقي» و«الأنشطة الوراقية» .. وكلها مأخوذة من كلمة عربية قديمة هي «الوراقة» كانت تطلق على الأنشطة المتصلة بالكتب، وبنفس المدلول تقريبا الذي بدأ به مصطلح Bibliography وهو اتجاه طيب ينبغي تشجيعه حتى يكون لنا رصيداً طيبا من المصطلحات العربية في مجال علم المكتبات والمعلومات.

الهوامش

(١) أنظر: محمد فتحي عبد الهادي. المدخل إلى علم الفهرسة.ـ ط ٢.ـ القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٧٩.

(٢) أنظر على سبيل المثال:

- شعبان خليفة. تزويد المكتبات بالمطبوعات: أسسه النظرية واجراءاته العملية. ــ القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٥.
- أحمد أنور عمر. الاجراءات الفنية للمكتبات: عمليات التزويد والاعداد والصيانة. ــ ط ٤. ــ القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٩.

استدراكات و تعقيبات

على

محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم

ببليوجرافيا مختارة

طالعتنى مجلة «عالم الكتب» إثر عودتي من العالم الجديد في نصفيه الشمالي والجنوبي بوجهها الوضى، المشرق الذى طال افتقادنا له بعد احتجاب مجلة «الكتاب العربي» التى بزغت في سماء مصر طوال سبعة أعوام من يونيو ١٩٦٤ إلى يوليو ١٩٧١.

محمد عبد الغنى حسن

وعلى قدر أحزاننا العميقة لتوقف مجلة «الكتاب العربي» المصرية عن الصدور منذ عقد من السنين، كان سرورنا وأنسنا بصدور مجلة «عالم الكتب» السعودية، التى أرادت — ولو عن غير قصد — أن تؤكد إن العرب بحمد الله ما يزالون كما قال شاعرهم القديم:

إذا غاب منا سيد قام سيد ... قؤول لما قال الكرام فعول

وإستبشرت خيرا حين عرفت — من بعيد — أن الأخ الجاد ذا المضاء والعزم : «عبد العزيز الرفاعي» هو أحد مؤسّسي مجلة «عالم الكتب» وإنه سوف يخلع عليها من برد همته ما عرفته و يعرفه غيرى

● من أدباء العرب البارزين في العصر الحديث له مؤلفات كثيرة ومقالات وأبحاث متناثرة في الصحف والمجلات العربية، وهو عضو مجمع اللغة العربية في القاهرة.

حين أخذ في كل أمره مأخذ الجد، لا تصرفه عقبة، ولا تثنيه واحدة من بنيات الطريق، فقد بلوناه في «المكتبة الصغيرة» — على الرغم من ضيق مدى نشرها في مصر — فوجدناها كبيرة بكبرَ نفسه، ووجدنا في أعدادها الاثنين والثلاثين موضوعات متنوعة عالجها أصحابها في إيجاز توجبه طبيعة حجمها، وملابسات طبعها، فما أخلّوا ولا أخلّ إيجازهم بل أعجز... وكذلك بلوناه في «السلسلة الشعرية» — على الرغم من قلة ما صدر من أجزائها حتى اليوم، فوجدناها سبائك تبر، وقلائد در، وعيون شعر.. وأول الغيث قطر..

وحين وافتني الأعداد — أو الأجزاء — الثلاثة الأولى من (عالم الكتب) وجدت فيها شيئا لم آلفه في كثير من مجلاتنا العربية المتخصصة... وجدت فيها ترفا في الإخراج قد يراه صديقنا الرفاعي من الضروريات لا من الكماليات، ووجدت فيها تعمقا في البحث، ودقة في الدرس، وإحاطة بالموضوع، وتتبعا واعيا للمسائل، مع خفة في الظل، وطواقة في العرض تُبعدها عن ثقل الموضوعات المتخصصة. فهي — في مجموعها — تجعل من (الكتاب) العربي بضاعة مزجاة، وسلعة مبتغاة، ومائدة مشتهاة..

ولقد جربتُ بنفسي «ثقل» الكتاب العربي في عالم التوزيع والتسويق، حينما كنتُ أصدر مجلة «الناشر المصري» لاتحاد الناشرين، «وبريد الكتاب» لدار المعارف، و«بريد المطبوعات الحديثة» لمؤسسة المطبوعات الحديثة، و«بريد الكتاب» للدار القومية، وللهيئة العامة للكتاب ...

ومن هنا كانت فرحتي بصدور مجلة «عالم الكتب» التي جاءت لتسد مكانا لم يكن من الهين سدُّه..

ولا أكتم القارئ الكريم أنني أقبلت على أعداد المجلة التي ألقيت أيَّ إقبالاً لم أعهده من نفسي حين أتناول كتابا لأقرأه، أو بحثا لأطالعه. فما فاتني في يومين وثلاث ليال كلمة واحدة مما نشر في الأعداد الثلاثة، حتى لقد كادت تفتنني أو لفتتني عن مناقشاتي للمجمع، وعن مقالاتي لمجلة الهلال، وعن دراستي للأدب العربي في خلال أربعة عشر قرنا، التي أعدها لكتاب ضخم يصدره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. وعن كثير من الأمور التي أقوم بها في مجال عملي... واسترعى انتباهي بحث جيّد مُضنٍ — ولا يعرف الشوق إلا من يكابده — موضوعه ببليوجرافيا مختارة للنبي العربي محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم، أعده رئيس تحرير «عالم الكتب» الأستاذ يحيى محمود ساعاتي، وزميله الأستاذ جعفر إبراهيم التاي

والبحث يتتبع، في دقة وصبر ومعاناة، الأعمال العربية والمترجمة لسيرة محمد وترجمته وإشراقات حياته في القديم والحديث.

ولاشك أن مثل هذا الموضوع — على الرغم من نية الباحث على إنجازه على أكمل الوجوه، وأوفاها بالغاية — لا يبلغ الكمال المنشود... فلا بد من ثغرات يتركها الدارس لمن يعاود النظر في دراسته، فيستدرك عليه، أو يضيف إليه، أو يحذف منه، أو يعدل فيه.. ليكون ذلك دليلا على النقص في البشر، وآيةً على أن الكمال لله وحده.

لن يَعيبَ التعقبُ والتعقيبُ والتتبعُ مثلَ هذا البحث العظيم الذي أنجزه الباحثان: ساعاتي، والتاي ... فأن متابعتها من قارئ ناقد دليل على الاهتمام بها وبما أنجزاه.. وإن كثرة التعقب لها شاهد على كثرة التعقيب عندهما.. وإلا لما وقع منهما ما يوجب التعقيب، ويستلزم الاستدراك.. والموضوعُ في ذاته عظيم، لأنه يخص النبي الأعظم لهذه الأمة العظيمة التي كانت خير أمة أخرجت للناس. فلابد من إتمامه على أحسن الوجوه وأدقها وأضبطها.. ولا يجوز أن تُخرجنا العجلة فيه عن تمام الضبط وإحكام الاتفاق..

ولقد سقطتْ من الباحثَين الفاضلين — على الرغم مما ألزما به نفسيهما من التحدي والتقصي — أسماء زادت على عشرين مؤرخا وباحثا وشاعرا — في القديم والحديث — تعرضوا في كتب مستقلة قائمة بذاتها لسيرة النبي محمد عليه السلام وأخباره ومدحه وجوانب من حياته، وصور من شخصيته، ففات الباحثَين الفاضلين أمرُ هؤلاء المؤرخين وأمرُ كتبهم في السيرة، مما خَشيتُ معه أن يكون بحثهما مبتوراً، وعملهما خراجا، ومما أشفقت معه على بحثهما أن لا يكون مستوعبا لما نعلم، وما أبقاه الزمان لنا من سيرة

الرسول، فأضفتُ هذه الكتب المربية على العشرين إلى هذا المستدرك، لتوضع أسماء كتاب السيرة النبوية في مواضعها من حروف الهجاء ــ كما صنعنا في ببليوجرافيتها المختارة في العدد الثالث من مجلة «عالم الكتب» فيأتي ــ مثلا ــ شمس الدين الباعوني ــ أحد مؤرخي القرن التاسع الهجرى ــ في حرف الباء، و يأتى أبو محمد الجماعيلى ــ من مؤرخى القرن السادس ــ في حرف الجيم، و يأتى عبد الله محمد بن فرج المالكى القرطبي في حرف القاف، و يأتى المقرى ــ صاحب نفح الطيب ــ في حرف الميم وهكذا.

هذه واحدة .. أما الثانية فقد وقع في بحث أخوينا الباحثين بعضُ مآخذ وهفوات لايسلم منها بحث في ميدان الكتب وفي مجال المؤلفين، فكثيرا ما يُحرّف الكلم عن مواضعه، و يغيرّ الاسم عن صحته. وقد يكون للكاتب في السيرة النبوية كتابان أو أكثر ــ كما في حالة مؤلفنا المصرى: خالد محمد خالد، فيفوت الباحثين الفاضلين كتابٌ أو أكثرُ من كتبه. وقد يكون اسم كاتب السيرة (ناصف) فيذكره الباحثان على أنه (ناصيف) بياء بين الصاد والفاء .. وقد يكون اسم صاحب السيرة (مغلطاى) فيشبته صاحبا البحث الببليوجرافى على أنه (مغلطاوى) بزيادة واو بين الألف والياء الأخيرة، وقد يكون اسم مؤلف الكتاب (عبد الحميد بخيت) فيجعلانه (عبد المجيد) ...

أما الثالثة فقد لجأ صاحبا البحث إلى تكرار طبعات الكتاب الواحد، بما لا داعى له إلا إيهام تكثيرعدد الكتب، مع أنها طبعات مختلفة التواريخ لكتاب واحد... ولكن الباحثَين لم يستوعبا طبعات الكتاب الواحد كلّها استيعابا تاما، فجاءت قائمتها وكأنها بتراء. و ياليتهما ــ في متابعة ما وقع لهما من طبعات الكتاب الواحد ــ اتبعا التسلسل التاريخى لإعادة طبعات الكتاب صعودا أو نزولا، والتزما منهجا واحدا، ولكنهما لم يفعلا، مع أن نسق التسلسل التاريخى للطبعات ــ طردا أو عكسا ــ هو ألزم صفات موثّق الكتب ومسجليها كما لا يخفى. وهذا الاضطراب التاريخى قد حدث في عدة كتب، مثل كتاب (بطل الأبطال) لعبد الرحمن عزام ــ رحمه الله ــ أول أمين عام للجامعة العربية. فقد وردت طبعاته المختلفة وتواريخ طبعها على هذا التسلسل الأعرج: سنة ١٩٧١م، ١٩٥٥م، ١٩٣٨م، ١٩٥٤م، ١٩٣٨م، ١٩٦٤: (١٣٨٤)هـ.

وكذلك الشأن حين تحدثنا عن تاريخ طبعات (الشفا، بتعريف حقوق المصطفى) للقاضى عياض، فلم يتبعا تسلسلا تاريخيا مطردا ــ بالصعود أو الهبوط ــ بل اتبعا تسلسلاً ذا عوج.. (انظر ص ٣٥٤ من العدد ٣ من عالم الكتب).

وقد يكون تعريف باحثَينا الفاضلين بمؤلف السيرة ناقصا لايدل على مكانه ولا عصره. كما فعلا مع «العصامي» صاحب (سمط النجوم العوالي فاكتفينا بالقول بأنه: (عبد الملك بن حسين العصامي)، وهذا كلام لا ينقع غلة صاد ... فما بلده؟. وما عصره؟ وما شهرته؟ فأبحت لنفسي في الاستدراك أن أضيف أنه (ولد في مكة وتوفي بها سنة ١١١١ هـ ــ ١٦٩٩م، وأنه قضى عمره مدرسا في المسجد الحرام. وانظر ترجمته في «البدر الطالع، وسلك الدرر للمرادى، وعنوان المجد، وتاريخ آداب اللغة العربية لزيدان ج ٣، و بروكلمان، وفهرس دار الكتب المصرية».

وسأتتبع فيما يلى بحث الباحثين الفاضلَين في (عالم الكتب) صفحة صفحة، لأضيف مؤرخى السيرة النبوية المتروكين. كل في مكانه وفق حروف الهجاء، ولأصحح ما يحتاج إلى تصحيح:

- صفحة ٣٣٦ ــ ورد اسم : محمد إسماعيل إبراهيم، ثم جاء في صفحة ٣٣٧ على أنه: محمد إسماعيل. مما يوهم أنهما شخصان متغايران، والحق أنهما شخص واحد، والكتاب واحد..

- صفحة ٣٣٧ ــ يضاف بعد اسم المؤرخ (ابن الأثير) اسم (الأجهورى)، وهو أبو اللطائف عبد الرحمن الأجهورى المالكى، من أهل المغرب، وكان مدرسا بالأزهر ــ توفي سنة ١١٩٨ هـ ــ له (مشارق الأنوار في آل البيت الأخيار)، لا المختار كما ذكر زيدان في ج ٣ ص ٢٩٨.

- صفحة ٣٣٧ ــ يضاف أيضا بعد عبد الرحمن الأجهورى إسم : على نور الدين الأجهورى الفقيه المالكى المُحدث، المولود بمصر والمتوفي بها سنة ١٠٦٦ هـ . له كتاب في السيرة عنوانه: (شرح الدرر السنية، في نظم السيرة النبوية) مخطوط.

● صفحة ٣٣٧ ـ يضاف بعد ابن اسحاق اسم: الأسحاقي، محمد بن عبد المعطي المؤرخ من رجال القرن الحادي عشر، ولد بمنوف من أعمال الوجه البحري بمصر وتوفي بها سنة ١٠٦٠ هـ ـ له كتاب: (الروض الباسم، في أخبار من مضى من العوالم) مخطوط. وقد أرخ فيه للنبي عليه السلام ومن بعده حتى سنة ١٠٣٢ هـ.

● صفحة ٣٣٨ ـ ذكر الباحثان اسم (حسن أفندي) على أنه صاحب شرح شمائل الترمذي المطبوع في بولاق سنة ١٢٥٤ هـ. ولم أهتد إلى حسن أفندي هذا، أهو شارح للشمائل أم طابعها؟ ليت الباحثين يهديانا إلى الصواب.

● صفحة ٣٣٩ ـ يضاف قبل اسم «عائشة الباعونية» مباشرة، اسم: الباعوني، شمس الدين أبو الفضل محمد بن أحمد الباعوني، المتوفي سنة ٨٧١ هـ. له في السيرة كتاب (منحة اللبيب، في سيرة الحبيب)، وهو أرجوزة طويلة في السيرة النبوية، نظم بها سيرة المؤرخ مغلطاي. ومولده ووفاته بدمشق.

● صفحة ٣٣٩ ـ يصحح اسم (عبد المجيد بخيت) صاحب كتاب «ظهور الاسلام وسيادة مبادئه» إلى (عبد الحميد بخيت)، بدلا من عبد المجيد.

● صفحة ٣٣٩ ـ يضاف إسم: بحيري، عامر محمد، بعد محمد الباقر. وهو صاحب «ملحمة أمير الانبياء» التي نظم فيها الشاعر سيرة الرسول شعرا، وبهذا سار في ركب الشعراء الذين نظموا في مدح النبي وسيرته، كالباعوني المتقدم ذكره، وابن الشحنة، وابن سيد الناس.

● صفحة ٣٤٠ ـ أشار الباحثان في اسم: أحمد بهجت إلى الطبعة السادسة من كتابه: «أنبياء الله»، وأغفلا ما صدر قبل ذلك من طبعات خمس، فلماذا؟

● صفحة ٣٤٠ ـ لم يستوف الباحثان ذكر طبعات بردة البوصيري في مدح الرسول، فذكرا قليلا وتركا كثيرا، فلماذا؟

● صفحة ٣٤٠ ـ جاء إسم (بيردده، محمد بن مصطفى بن حبيب) صاحب (المدحة الكبرى من الكلام القديم، في حق سيدنا محمد المصطفى عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم)، ثم جاء بعده بقلم آخر اسم (بير محمد دده، أبو المكارم زين الدين) صاحب كتاب (الوسيلة العظمى، في شمائل المصطفى خير الورى) مما يوهم أن الكتابين: المدحة والوسيلة لمؤلفين مختلفين والذي أعرفه ـ ولا أؤكده ـ أنهما كتابان لمؤلف واحد من علماء القرن الحادي عشر الهجري. فليت الباحثين يحققان لنا ذلك لتطمئن قلوبنا..

● صفحة ٣٤١ ـ جاء تحت اسم: (التوني، محمد شوكت) ـ رحمه الله ـ كتابان أولهما: (محمد صلى الله عليه وسلم في طفولته وصباه، قصة اليتيم الخالد)، والثاني: (محمد في طفولته وصباه) مما يوهم أنهما كتابان مختلفان... والحق والواقع أنهما كتاب واحد مع تغيير يسير في العنوانين. أفما كان ينبغي الإشارة إلى هذا؟ ثم إن لصديقنا المرحوم: محمد شوكت التوني المحامي كتابا آخر يتصل بالرسول عليه السلام عنوانه: (محمد محرر العبيد)، فيجب إضافته.

● صفحة ٣٤٢ ـ طبعات كتاب (محمد المثل الكامل) لمحمد أحمد جاد المولى يجب أن ترتب ترتيبا قويما، فالأولى قبل الثانية والثالثة، والثالثة قبل الرابعة والخامسة والسادسة التي بدُئ بها طبعات الكتاب.

● صفحة ٣٤٢ ـ يضاف قبل اسم: جمعه، محمد مصطفى، اسم: الجماعيلي، تقي الدين عبد الغني بن عبد الواحد بن سرور الجماعيلي المقدسي المتوفي بالقاهرة سنة ٦٠٠ هـ. وله في السيرة كتاب: (الدرة المضيئة، في السيرة النبوية) مخطوط.

● صفحة ٣٤٢ ـ يضاف إلى كتب الأستاذ أنور الجندي كتاب: (محمد الرسول) القاهرة بدون تاريخ.

● صفحة ٣٤٢ ـ يضاف بعد اسم: جواد، حسين الشيخ محمد، اسم: الجوّاني، أبو علي محمد بن القاضي الكامل أسعد بن

علي الحسيني الجواني ــ بفتح الجيم ــ وهي موضع قرب المدينة. عالم بالأنساب، ولد وتوفي بمصر سنة ٥٨٨ هـ. وذكر زيدان أنه كان في أواسط القرن السابع ... و يشيد جرجي زيدان بكتابه : «الشجرة النبوية، والنسبة الهاشمية» و يقول عنه إنه (كتاب جيل لا يصح طبعه إلا بالتصوير الشمسي أو الزنكوغراف، منه نسخة من جملة كتب زكي باشا، في عشرين ورقة كبيرة). أما صديقنا خير الدين الزركلي ــ رحمه الله ــ فلم يشر إلى هذا الكتاب في «الأعلام».

● صفحة ٣٤٢ ــ يضاف بعد اسم : الحائري، محمد مهدي، اسم : الحلبي ابن حبيب، أبو محمد الحسين بن عمر الدمشقي الحلبي، المتوفي بحلب سنة ٧٧٩ هـ. له كتاب : (المقتفى، في ذكر فضائل المصطفى)، وهو مختصر السيرة النبوية. مخطوط.

● صفحة ٣٤٣ ــ ذكر اسم : حسن، محمد عبد الغني ــ وهو صاحب هذا الاستدراك ــ على أن له كتاب (من وحي النبوة). وقد يوهم هذا بأنه بحث تاريخي في السيرة النبوية، ولكنه ديوان شعر كامل في جوانب من الرسول العربي صلى الله عليه وسلم. أرجو أن ينبه إلى هذا. على أن لصاحب (من وحي النبوة) كتابين آخرين في المجال النبوي، وهما:

١ ــ آمنة بنت وهب. مؤسسة المطبوعات الحديث. القاهرة ١٩٦١م

٢ ــ خديجة بنت خويلد. مؤسسة المطبوعات الحديثة. ط ١، ١٩٦٢ . ط ٢، ١٩٦٨ ــ ط ٣، ١٩٨٠

● صفحة ٣٤٤ ــ جاء اسم الكاتب الإسلامي المعروف: خالد محمد خالد مرة: محمد خالد، وأخرى: خالد محمد خالد، مما يوقع في اللبس.

● صفحة ٣٤٥ ــ مؤلفات الأستاذ خالد محمد خالد حول النبي صلى الله عليه وسلم ينقصها كتاب لم يذكر، وهو: (كما تحدث الرسول)، فتجب إضافته

● صفحة ٣٤٦ ــ يضاف بعد اسم : ابن الجوجة، حسين. اسم: خورشيد، فاروق، وله في المجال النبوي كتاب: (محمد في الأدب العربي الحديث). القاهرة.

● صفحة ٣٤٨ ــ بعد اسم محمد رشيد رضا وكتابه: (ذكرى المولد النبوي) ورد اسم: رضا، محمد رشيد. وكتابه:(محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم). وهذا خلط. فكتاب (محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم) هو للمرحوم الأستاذ محمد رضا الأمين بمكتبة جامعة القاهرة، وهو بالطبع غير السيد/محمد رشيد رضا، صاحب المنار، وذكرى المولد النبوي، والوحي المحمدي.

● صفحة ٣٤٩ ــ يضاف بعد اسم: السخاوي، شمس الدين، اسم: ابن سعد، أبو عبد الله محمد بن سعد الزهري، المتوفى سنة ٢٣٠ هـ. له كتاب (طبقات ابن سعد)، وجزؤه الأول في السيرة النبوية، وتبلغ عدة صفحات هذا الجزء ١٦١ صفحة. طبع في أوربة من سنة ١٩٠٥ إلى سنة ١٩٢١. وطبعت قطعة منه على الحجر في أجراباد بالهند. طبع في بيروت سنة ١٩؟

● صفحة ٣٤٩ ــ يضاف بعد : السمدوني، حسين بن حسن، اسم : السمرقندي، ابن عبد الله من مؤرخي الحجاز ونجد في القرن العاشر. له كتاب (تحفة الطالب، لمعرفة من ينسب إلى عبد الله وأبي طالب)، وهو في نسب النبي وآله. مخطوط.

● يضاف بعد : الشافعي، حسين ــ وهو أول حرف الشين ــ اسم: شمس الدين، أبو عبد الله محمد بن يوسف الدمشقي الصالحي الشامي، المتوفي سنة ٩٤٢ هـ. له كتاب: (السيرة الشامية) وعنوانها:(سبل الهدى والإرشاد، في سيرة خير العباد)، وهو كتاب مطول في سيرة الرسول.

منه نسخة خطية في دار الكتب المصرية.

● صفحة ٣٥٠ ــ يضاف بعد اسم : شحاته، السيد اسم: ابن الشحنة، أبو الوليد محمد بن محمود ابن الشحنة زين الدين الحلبي، قاضي الحنفية في حلب. توفي سنة ٨١٥ هـ. له أرجوزة في سيرة الرسول، تبلغ عدة أبياتها تسعة وتسعين بيتا. مخطوط.

● صفحة ٣٥١ ــ يضاف بعد اسم : باشميل، محمد أحمد،

اسم : شوقي، أحمد أمير الشعراء توفي سنة ١٩٣٢م. له كتاب (نهج البردة)، وهي قصيدة ميمية عارض بها بردة البوصيري. مطبعة الإصلاح. القاهرة سنة ١٣٢٨ هـ ، وطبعت بعد ذلك غير مرة.

● صفحة ٣٥٤ ــ يزاد على اسم: العصامي، عبد الملك بن حسين تاريخ وفاته بمكة سنة ١١١١ هـ

● صفحة ٣٥٦ ــ يضاف بعد اسم : فرج، محمد ، اسم: الفردوسي، أبو الكرم عبد السلام الأندرسفاني. من رجال الحديث في القرن السادس الهجري. له كتاب (المستقصى) في السيرة النبوية، وقد استخرجها من الصحيحين، وموطأ الأمام مالك. مخطوط

● صفحة ٣٥٧ ــ يضاف بعد اسم: الفيومي، شمس الدين محمد، اسم: الفيومي، عبد البر بن عبد القادر بن محمد العوفي الفيومي. توفي سنة ١٠٧١ هـ. له كتاب: (بلوغ الأرب والسول، بالتشوق لذكر نسب الرسول) مخطوط في دار الكتب المصرية.

● صفحة ٣٥٧ ــ يضاف بعد اسم : قراعة، محمود على، اسم، القرطبي المالكي، عبد الله محمد بن فرج. له كتاب:(أقضية رسول الله صلى الله عليه وسلم). مطبعة دار إحياء الكتب العربية. القاهرة ١٣٤٦ هـ ــ ١٩٢٧ م

● صفحة ٣٥٨ ــ يضاف بعد اسم : قمر، محمد محمود، اسم: قنصل، إلياس. من شعراء المهجر الأمريكي الجنوبي المعاصرين. مسيحي يُشيد دائماً بالأسلام ونبي المسلمين. له: (النبي العربي الكريم) قصيدة نونية طويلة مطبوعة في كتاب مستقل بمدينة بونس إيرس عاصمة الأرجنتين

● صفحة ٣٥٩ ــ يزاد على كتاب نظمي لوقا الذي عنوانه (وامحمداه) كتاب: (محمد، الرسالة والرسول). ط ١. القاهرة ١٩٥٨ . ط ٢. القاهرة ١٩٥٩.

● صفحة ٣٥٩ ــ يضاف قبل اسم: محفوظ، محمد جمال الدين، اسم: محرم، أحمد، شاعر مصري معاصر. توفي ١٩٤٥م. له كتاب (الألياذة الإسلامية) وهي ملحمة شعرية طويلة تتناول جوانب من حياة الرسول وسيرته. القاهرة بعد ١٩٧٣م. ولها اسم آخر: (ديوان مجد الإسلام).

● صفحة ٣٦٠ ــ يصحح اسم: مغلطاوي، علاء الدين أبو عبد الله، إلى مغلطاي بدون واو. وانظر في تحقيق ذلك كتاب «الدرر الكامنة» لابن حجر ج ٤ ص ٣٥٢، «وشذرات الذهب» لابن العماد الحنبلي ج ٦ ص ١٩٧. «وجرجي زيدان»، و «الإعلام» للزركلي.

● صفحة ٣٦٠ ــ يضاف قبل اسم: المقريزي، اسم: المقري، أبو العباس أحمد بن محمد التلمساني المالكي الأشعري. توفي بمصر ١٠٤١ هـ. له كتاب : (فتح المتعال، في وصف النعال) يريد بها نعال النبي صلى الله عليه وسلم. ومنه نسخ خطية في دار الكتب بالقاهرة، والزيتونة بتونس، والصادقية.

● صفحة ٣٦١ ــ يضاف قبل اسم: الميرغني، اسم : الميرغيناني، ظهير الدين علي بن عبد العزيز بن عبد الرازق الحنفي المتوفي ٥٠٦ هـ. له كتاب (أقضية الرسول) مخطوط

● صفحة ٣٦١ ــ يصحح اسم ناصيف، حفني هكذا: ناصف، حفني، بحذف الياء التي بين الصاد والفاء. وفرّق بين ناصف، وناصيف. فاليازجي اللغوي الكبير: ناصيف، بالياء المثناة التحتية، وحفني ناصف الأديب اللغوي الشاعر المصري: ناصف، بغير ياء

● صفحة ٣٦٢ ــ يصحح اسم : نظيم، محمد رمزي، ليصير: محمود رمزي، لا محمد

● صفحة ٣٦٣ ــ ورد اسم كتاب الدكتور محمد حسين هيكل، طبعة بيروت هكذا: حياة الرسول. فواعجبا! هل غيروا اسمه في لبنان بدلا من (حياة محمد) وهو الاسم الذي سماه به مؤلفه رحمه الله، وأسموه: حياة الرسول؟

وبعد: فهذه وقفات مع البيبليوجرافيا المختارة عن محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم، التي صنعت على عين باحثين واعيين هما الاستاذان يحيىٰ ساعاتي، وجعفر التاي، وقد قصدت بها أن تكون إكمالا لعمل جليل، وجهد عظيم قام به الباحثان الفاضلان، كما قصدت أن نتخذها نحن الثلاثة خدمة لسيرة محمد ابن عبد الله، يسترشد بها الدارس، ويهتدي بها الباحث، فإن نواحي الجلال في سيرة نبينا الكريم لا تنفد، ومعين القول فيه لا ينضب. وأودُّ ــ بل أتمنى على الله وعلى الصديق المخلص المؤمن عبد العزيز الرفاعي ــ لو أعيد طبع هذه البيبليوجرافيا المحمدية كاملة بأصلها واستدراكها، حتى يتحقق بها النفع لطالبه، و يتركز فيها البحث لراغبه. وما ذلك على همة الرفاعي وإخوانه في «عالم الكتب» بعزيز. .

مع المؤلفين المعاصرين

حسين محفوظ

أجرى اللقاء عبد الله عبد الرحيم السوداني

الدكتور حسين علي محفوظ، أديب، شاعر، محقق، كاتب، لغوي، مؤرخ، موسوعي. ولد في بغداد سنة ١٩٢٦م، نال شهادة الدكتوراه في الآداب سنة ١٩٥٥م، عضو العديد من المجامع العلمية في البلدان العربية والاجنبية، أستاذ اللغات الشرقية في جامعة بغداد، شارك ومثل العراق في أكثر من أربعين مؤتمراً علمياً وندوة علمية وحلقة دراسية ومهرجاناً أدبياً في العراق وخارجه، نشر أكثر من ثلاثمائة وخمسين كتاباً ورسالة ومقالة في مختلف حقول العلم والأدب واللغة والثقافة والمعرفة والفن، وتبلغ آثاره المنشورة في خدمة التراث وتحقيقه ونشره وفهرسته والتعريف به أكثر من مائة كتاب ورسالة ودراسة وبحث وفهرست ومقالة.

وله دراسات عديدة في أصالة الخط العربي وتأريخه وتراجم الخطاطين وطبقاتهم، وهو أحد علماء المخطوطات المعروفين في العالم، ومنهجه في تحقيق المخطوطات أصيل معروف يعتبر مدرسة متميزة سار عليها تلاميذه ومقلدوه. وخزانة كتبه من المكتبات الخاصة المهمة في العراق والعالم العربي والاسلامي.

وبحكم صلته الوثيقة بالكتاب المخطوط ومعرفته الواسعة به، توجهنا لاستاذنا الكريم الدكتور حسين علي محفوظ ــ أمد الله في عمره ــ ليحدثنا عن المخطوط العربي، حديث العالم به العاشق له. وقد تفضل ــ مشكوراً ــ بالاجابة على اسئلتنا، بما عرف عنه من سعة الصدر وتواضع العلماء.

*** متى بدأت عنايتكم بالمخطوط العربي؟**

ــ تعود عنايتي بالمخطوط العربي إلى أيام اهتمامي بما وصل إلينا من مخطوطات كانت في خزانة المرحوم الوالد الشيخ علي محفوظ ــ المتوفي سنة ١٣٥٥ هـ/١٩٣٦م ــ حجبت عنا بعيد وفاته في صندوق كبير لانها كانت تذكر الأسرة، وتثير الأحزان، وتجدد الأشجان، وتهيج الأسى والأسف شأن سائر ماخلّف ــ رحمه الله ــ من أشياء وآثار.

كان الصندوق يشتمل على بقية وقفية جدّنا الكبير الأعلى الشيخ حسين محفوظ ــ المتوفي سنة ١٢٦٢ هـ ــ وطرف من خزانة جدي الشيخ محمد جواد محفوظ ــ المتوفي سنة ١٣٥٨ هـ ــ و بعض رسائله ومؤلفاته العلمية والأدبية والنحوية بخطه.

كان تصفح تلك المجموعة يوجب اعتراض سكان المنزل من الأهل والعمّات، فقد كنت صغيراً وهي كتب عتيقة قديمة.

ولابد أن أشير إلى موقف عمة والدتي السيدة الشريفة الفاضلة النبيلة الزاهدة هاشمية بنت السيد محسن الصائغ بن السيد هاشم أبي الورد بن السيد جواد البغدادي الحسيني ــ المتوفاة سنة ١٣٧٥ هـ ــ وكانت من فضلاء النساء وعقلائهن، ومن اولات الحكمة وذوات الاصالة والرأي، فقد كانت تشجعني وتشد عضدي، وتنصرني وتأخذ بيدي، وترد عني نقود الأقارب.

وكانت ــ رحمة الله عليها ــ تزورنا وتتفقدنا، وتراجع بعض الكتب، وتسأل عن تفسير بعض الآيات، ومعاني بعض الأخبار،

وكانت في خزانة العم الاستاذ محمّد محفوظ نسخة من كتاب «مجمع البيان في تفسير القرآن» تأليف الطبرسي ــ المتوفى سنة ٥٤٨ هـ ــ فكنت استخرج الآية من كتاب «فتح الرحمن» تأليف فيض الله الحسيني المقدسي، ثم اقرأ لها تفسير الآيات في الكتاب المذكور، وهو تفسير مبوب جامع شامل، والحق أنه من أحاسن التفاسير.

ولقد كانت هذه المراجعات الدروس الأولى في البحث والتحقيق والمادة الأولى التي تلقنتها في أوائل صباي من التراث الاصيل.

ثم أن العم كان المربي والاستاذ والمعلم والاب والولي، وكانت خزانته المكتب الأوّل الذي عرفنا معنى الكتب وقيمة المؤلفات ودلنا على قدر الكتاب، وألهمنا المطالعة وعوّدنا المراجعة والبحث.

*** ممن تلقيتم أصول علم المخطوطات؟**

ــ يعتبر «المخطوط» نفسه أستاذي الأول في علم المخطوطات فقد عرفتني المخطوطات باكثر مايجب أن أعرفه من شؤونها، وعلمتني كثيراً مما يتعلق بالورق والتجليد والخط والحبر.

أطلعت أولاً على مخطوطات الأسرة، ثم زرت في أوائل الأربعينات خزانة الشيخ محمد بن رجب علي العسكري في منزله بسامراء، واطلعت مراراً على كتب ابن عمة والدي الشيخ عبد الرازق العاملي ــ المتوفي سنة ١٣٨٥ هـ ــ في حجرته في الكاظمية.

ورأيت طرفاً من خزانة الشيخ محمد السماوي في بيته بالنجف من بعد، وزرت عدداً من الخزائن العامة والخاصة هنا وهنالك في المشرق والمغرب في آسيا واوربا وافريقيا وامريكا.

وعرفتني ملاقاة شيخنا العلامة المحقق المؤرخ الكبير المعمر الشيخ محمد محسن الرازي الملقب «اغابزرك» ــ المتوفي سنة ١٣٨٩هـ ــ ومجالساته ومراسلاته بالكثير من المعارف والمعلومات حول الكتب والمؤلفين، وجهزتني كتبه الكبيرة ورسائله الفاضلة، وأجوبته النافعة، ومصنفاته المخطوطة وخزانته القيمة، بالمعلومات النادرة وبالعلم الجم في التراجم والوفيات. وكان لا يخليني من فوائده منذ تعرفت عليه وأنا في الحداثة وعنفوان الشبيبة.

*** هل لكم دراسة في علم المخطوطات؟ وهل طبعت إن كانت موجودة؟**

ــ وقد وضعت قواعد علم المخطوطات وجمعت كل مايحتاج إليه في علم المخطوطات من ضوابط ومصطلحات وتعريفات.

واقترحت مادة علم المخطوطات في (حلقة حماية المخطوطات العربية وتيسير الانتفاع بها) التي عقدت في بغداد في ٨ ــ ١٧ تشرين الثاني سنة ١٩٧٥م. وقلت يومئذ: «إن علم المخطوطات إنما هو تجارب تحتاج إلى التقعيد، وقواعد تحتاج إلى المصطلحات، واصطلاحات تحتاج إلى التعريفات، وضوابط تحتاج إلى التقنين، ومعارف تحتاج إلى التدوين، وخبرة تحتاج إلى التلقين.».

وقد نشرت مجلة «المورد» هذا الاقتراح مع نبذة من التنبيهات والارشادات وأمثلة من مصطلح علماء المخطوطات المتقدمين تحتاج إلى الشرح ومزيد التفسير، وذلك في العدد الأول من المجلد الخامس سنة ١٣٩٦ هـ/١٩٧٦م.

وأوجزت قواعد علم المخطوطات في المحاضرة التي ألقيتها في الندوة التدريبية الخامسة لمبعوثي الدول العربية لدراسة شؤون المخطوطات في بغداد، في (٥ نيسان حتى ٣ تموز ١٩٨٠م) وهي فصول في علم المخطوطات تشتمل على ستة عشر بحثاً هي:

١ ــ علم المخطوطات، تمهيد.
٢ ــ معرفة المخطوط.
٣ ــ التعريف بالمخطوط.
٤ ــ أنموذج الفهرس الوصفي.
٥ ــ أنموذج الفهرس الوصفي الفني.
٦ ــ تحقيق المخطوط.
٧ ــ نشر المخطوط.
٨ ــ التخريج في التحقيق.
٩ ــ العلامات والرموز والاختصارات.
١٠ ــ الترقيم.
١١ ــ النسخ النفيسة.
١٢ ــ النسخ الخزائنية.
١٣ ــ أنواع الكاغذ.
١٤ ــ قطع الكاغذ.
١٥ ــ أنواع التزيين.
١٦ ــ نص مغمور في التحقيق.

كما قدمت بحثاً في «التخريج في التحقيق» مع «نص مغمور في التحقيق والتعليق والتصحيح والتخريج والكتابة والضبط في كتاب منية المريد في آداب المفيد والمستفيد» تأليف زين الدين ابن علي بن أحمد الشامي العاملي، المعروف بالشهيد الثاني ــ المقتول سنة ٩٦٦ هـ ــ وهو من أجدادنا القدماء من طرف بعض

الأمهات ــ في لجنة وضع مشروع أسس تحقيق التراث العربي ومناهجه التي عقد اجتماعها معهد المخطوطات العربية، في بغداد في ٢٠ ــ ٣٠ أيار سنة ١٩٨٠م.

*** هل ثمة فائدة من وراء قوانين المخطوطات، وماهي؟**

ــ أما قوانين المخطوطات في العراق فقد قصدت الجهات الآثارية من ورائها حماية المخطوطات، وجمعها، وحفظها، وفهرستها، والتعريف بها، وتيسير مراجعتها، وتسهيل الانتفاع بها، والمرجو أن يوفقوا للدقة والعدل في التطبيق إن شاء الله.

*** وما دوركم في تأسيس قسم المخطوطات وتحقيق النصوص في الجامعة المستنصرية؟**

ــ لقد استشارتني عمادة كلية الآداب في الجامعة المستنصرية ببغداد لما انتوت انشاء قسم تحقيق المخطوطات، ودعتني إلى حضور اجتماعات بعض اللجان، وقد اقترحت تدريس موضوع «علم المخطوطات» الذي وضعته، ثم سمته المناهج «دراسة المخطوط» وقد تبرعت بتدريس طلبة التحقيق سنتين.

*** هلا حدثتمونا عن جهودكم في خدمة التراث، فهرسةً واحياءً؟**

ــ تعود عنايتي بخدمة التراث وتحقيقه ونشره وفهرسته والتعريف به إلى الاربعينات، فقد اهتممت بفهرسة كثير من الخزائن العامة والخاصة في العراق وايران واذربيجان وآسية الوسطى واوربا، ونشرت بضعة عشر فهرساً، أهمها: فهرس المخطوطات العربية في ايران، وخزائن كتب الكاظمية، والمخطوطات العربية في باكو، والمخطوطات العربية في العراق، ومخطوطات الدكتور مهدي بياني، وفهرس الخزانة الغروية بالنجف، وآثار فضولي في العراق، وآثار الشيخ محمد عياد الطنطاوي في خزانة الكلية الشرقية بجامعة لنينغراد، وفهرس خزانتي الخاصة، وفهرس مخطوطات كلية الآداب في جامعة بغداد.. وغيرها.

وعرفت بعدد من نوادر المخطوطات ونفائس التراث الفريدة، مثل: ديوان الأبله البغدادي، وديوان ابن الخياط، وديوان عدي بن الرقاع العاملي، وديوان الحافظ محمد النجار الشامي، وكتاب الشرفيّة، وأثر جغرافي طبغرافي قديم في صفة بلاد العرب لمؤلف عراقي قبل عشرة قرون، وشعر ابن سينا... الخ.

وحققت كثيراً من المخطوطات جاوزت المائة، منها: أمهات النبي (ص) لابن حبيب، ورسالة الفراسة لابن الخوّام البغدادي، وغاية الوصول للقدسي الخالدي، ورسالة في الهداية والضلالة للصاحب بن عباد، ورسالة في تصحيح لفظ الزنديق لابن كمال باشا، وأربعون حديثاً للشيخ حسين بن عبد الصمد الحارثي العاملي، وصحيفة الرضا للأمام علي الرضا، والكلم والحكم لصدر الأفاضل، وديوان ابن سينا، وسيرة الشيخ أحمد الاحسائي بقلمه، وعراقيات الكاظمي لشاعر العرب الشيخ عبد المحسن الكاظمي، وفتيا فقيه العرب لابن فارس، وكتاب الأدوار لصفي الدين الأرموي، وشعر الشيخ محمد عياد الطنطاوي، وأمثال العامة للآبي، ووصية الشهيد الأول، وديوان زين العابدين علي بن الحسين السجاد، وشعر بدر الدين يوسف بن لؤلؤ الذهبي، والحدود والحقائق للقاضي أشرف الدين صاعد البريدي الآبي، والورقات في أصول الفقه لامام الحرمين الجويني، وشعر ابن الخيمي، واجازات الشيخ أحمد الاحسائي، والمقامة الموسيقية في السماع والايقاع لرياض الهمذاني، والمفاتيح الدرّية، والقصيدة العينية، وشرح عينية ابن سينا للسيد نعمة الله الجزائري، ومصادقة الاخوان.. وغيرها، اضافة إلى كثير من الدراسات والابحاث والمقالات..

*** وماذا عن مكتبكم الخاصة وما تحتويه من مخطوطات؟**

ــ كانت خزانتي الخاصة تشتمل قبل «نكبة المكتبة سنة ١٩٧٢م» على مئات المخطوطات من الكتب الخزائنية والذخائر والنفائس والنوادر بخطوط المؤلفين، والخطوط المنسوبة، وأقلام الاعلام والمشاهير والكتاب في مختلف العلوم والفنون.

وقد ضاع طرف من طرائف الخزانة في نكبة المكتبة، واستودعت قسماً منها مكتبة الدراسات العليا بكلية الآداب في جامعة بغداد، و يوجد قسم في مكتبة المتحف العراقي.

وعندي الآن مجموعة فيها بعض الكتب القيمة من المخطوطات إضافة إلى الآثار الباقية من مؤلفات الاسرة، ومن ذخائر الخزانة الموجودة والمفقودة:

١ ــ المجموع الرائق من ازهار الحدائق لهبة الله بن أبي محمد الحسن الموسوي.

٢ ــ غاية السرور في شرح ديوان الشذور «لابن أرفع راس» للجلدكي.

٣ ــ الدر النظيم في السر الأعظم لكمال الدين أبي سالم محمد ابن طلحة النصيبي.

٤ ــ سلوة الغريب وأسوة الأديب لابن معصوم صاحب السلافة.

٥ ــ عقد الجواهر في سيرة الأمام الناصر لشمس الدين أحمد

ابن محمد الطبري.
٦ ــ تذكرة المحتاج إلى أحاديث المنهاج للبيضاوي.
٧ ــ اللؤلؤ النظيم في معرفة حل التقويم للحاسب محمد بن أحمد بن عبد القادر بن أحمد بن دلال الوفائي.
٨ ــ القاموس المحيط للفيروز ابادي بخط أحمد بن محمد بن أبي بكر بن الخطيب القسطلاني، شارح صحيح البخاري.
٩ ــ مفاتيح الشرايع للفيض الكاشاني.
١٠ ــ تلخيص المفتاح في علم الحساب لجمشيد بن مسعود ابن محمود الطبيب الكاشاني، الملقب «غياث».
١١ ــ نوادر العلوم لمحمد صالح بن محمد باقر القزويني.
١٢ ــ كتاب الاسطرلاب لكوشيار.
١٣ ــ طراز المجالس لشهاب الدين الخفاجي بخط رجب بن حجازي الحريري الشامي.
١٤ ــ سلاح المؤمن للحافظ تقي الدين أبي الفتح محمد بن تاج الدين محمد.
١٥ ــ رسالة في حدود الأمراض لمحمد بن أبي المجد أبي مسلم الطبيب.
١٦ ــ تحفة الأديب وتهذيب نظام الغريب.
١٧ ــ لطائف الظرائف وطرائف المعارف لمحمد مؤمن الجزائري.
١٨ ــ الشجرة المورقة والمشيخة المونقة لمحمد بن عبد الوهاب الهمداني الكاظمي.
١٩ ــ الاعجاز في الاحاجي والالغاز لسعد بن قاسم الحظيري.
٢٠ ــ عيون الاخبار في ذكر الائمة الاطهار للسيد ادريس عماد الدين.
٢١ ــ الأدوار لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي.
٢٢ ــ الشرفية في النسب التاليفية والأوزان الايقاعية لصفي الدين الأرموي.
٢٣ ــ الفصول الأدبية والمراسلات الأدبية للصاحب بن عباد.
٢٤ ــ تهذيب الكتاب وتلقيح الالباب لعبد الرحمن بن عيسى الهمذاني.
٢٥ ــ ديوان شعر عدي بن الرقاع العاملي/صورة النسخة الوحيدة.
٢٦ ــ دستور اللغة للنطنزي.
٢٧ ــ أوضح اللغات لصابر.
٢٨ ــ المناهل الصافية المروي لذوي القلوب الصادية الموصل إلى فهم معاني الشافية للطف الله بن محمد بن الغياث.
٢٩ ــ درة الغواص نظم خلاصة الرصاص لضياء الدين الهادي بن ابراهيم بن علي بن المرتضي بن المفضل.
٣٠ ــ الكافي في الطب للعين زربي.
٣١ ــ قانون الأدب.
٣٢ ــ مصحف بخط محمد ابراهيم القمي (١١١٠ هـ).
٣٣ ــ مصحف بالخط المعقلي (القرن السادس ظ)
٣٤ ــ الصحيفة العلوية والتحفة المرتضوية لعبد الله بن صالح السماهيجي بخط محمد علي الخراساني (١٢٨١هـ)
٣٥ ــ سورة من القرآن بخط أحمد النيريزي (١١٢٠هـ)
٣٦ ــ تعقيبات الصلوات بخط محمد شفيع بن محمد على التبريزي (١٢٤٨هـ)
٣٧ ــ مصحف/قطعة (القرن الرابع ظ).
٣٨ ــ الصحيفة الكاملة السجادية بخط محمد باقر بن عنايت الله الشوشتري الحسيني (١١١٤هـ)
٣٩ ــ آداب المشق لميرعماد الحسيني بخط ساخر.
٤٠ ــ مصحف صغير جداً بخط محمد حسين بن محمد صالح المازندراني (١١١٤هـ)، وهو أنفس ما افتقدته الخزانة.

وفي الخزانة صور مجموعة من المخطوطات الفريدة والقديمة المحفوظة في دور الكتب والخزائن الخاصة في الشرق والغرب مما يتصل بابحاثي ودراساتي وأعمالي العلمية في اللغة والأدب والتاريخ والأنساب والشعر والعلوم والفنون.

هذا، وللكتاب والمكتبة كيان خاص في تاريخ «آل محفوظ» تعود بدايته إلى أصولنا التاريخية والأدبية في أعماق التراث.

فارقت أسرتنا جزيرة العرب في زمن الاسلام وسكنت العراق في أيام الفتوح، وكان موطنها جبلي طيّئ (أجأ وسلمى) في العصر الجاهلي، ومن قدامى أعلامها عبيد بن الأبرص الأسدي، صاحب المعلقة الشاعر المعروف في الجاهلية وحبيب بن مظاهر الأسدي في الاسلام، وقد خدم رجالها العلم والأدب أربعة عشر قرناً من عمر الحضارة في هذه البلاد، لم تشغلهم الدنيا عن الدين ولا زخرف الحياة عن شرف الاخلاص للحقيقة والعلم، وقد نشأنا في بيوتهم ترفعنا خدمة المعرفة، وبهداهم اقتدينا، وعلى

طريقتهم استقمنا، وفي ضوء مناهجهم مشينا.

لانعرف من الحياة إلا (الكتاب) نؤثره على أنفسنا، ونفضله على الضروريات من حاجاتنا، نحن كلنا جميعاً له، ومالنا من جليس غيره، ولم نختر صديقاً سواه.

إما مخطوطاتي التي أنفقت في سبيل جمعها المال والراحة والوقت، ونالني من أجلها النصب والتعب والغربة والكربة، وذقت في طلبها القلة والخصاصة والحرمان، وأصابني من جرّاها المرض والهرم، فهي قصة طويلة قديمة ترجع مشاهدها إلى عهد الصبا وزمان الطفولة، وتتصل جذورها المتوغلة بأصولنا المعرقة في الاعماق من تاريخ العرب والإسلام.

لقد كنت أسعى لتحصيلها، وأمضي الوقت بانتقائها واشترائها، وأقضي الفراغ باستنساخها وتصويرها، وأوصل الليل بالنهار في تحقيقها ودراستها ومعرفتها والتعريف بها، وربما اكتفيت بالوجبة الواحدة والطعام القليل شهوراً طوالاً للوفاء ببعض ثمنها وثمن بعضها.

وما أنس لا أنس أني اضطررت إلى الاكتفاء بالغداء شهرين متتابعين لما اشتريت المجموعة التي فيها كتات (الشرفية) و(الادوار) تأليف صفي الدين الأرموي النابغة البغدادي المعروف.

لقد اتيح لي الظفر بمجموعة نفيسة من نوادر الكتب وفرائد المخطوطات من ذخائر الخزائن في مختلف البلدان ولاسيا فترة دراسة الدكتوراه، وقد سارعت بعد العود إلي الوطن إلى تأليف فهرس مفصل ونشرته تعريفاً بها، وتمهيداً للاستفادة منها، لم اكتمها ولم أخفها ولم أبخل بشئ منها، وقد انتفع بها عشرات من العلماء والادباء والمحققين والباحثين، أساتذة وتلاميذ، شرقيين ومستشرقين.

كانت المخطوطات واسطة العقد في بيتنا نعتز جميعاً بها، ونفخر كلنا أجمعون بحراستها ورعايتها كباراً وصغاراً، ونحافظ عليها بقلوبنا واعيننا.

وكانت (نكبة المكتبة) عصر الخميس ١٧ شباط سنة ١٩٧٢م التي أمرضتني وأصابت صميمي، ولقد أسفت كل الأسف، وتأثرت كل التأثر، وتألمت كل الألم أن يستزل الشيطان بعض الناس، و يزين له... وهكذا فقدت خزانتنا بين أيديهم مجموعة من نوادرها وطرائف مما انتقي من نفائسها.

لقد فضلت الصمت والعفو والستر والصفح والاغضاء، وفوضت الأمر إلي الله، وشكوت بثي كله إليه، وانتظرت حكمه العادل.

وقد نالني جرّاء ذلك من القلق والهم والحزن والتأثر والألم ما أوقعني في نوبة قلبية، أصابتني عشية ٢٧ آذار سنة ١٩٧٢م، ومازلت أعاني عقابيل المرض والضعف وأقاسي تكرر الأعراض، والله المستعان وهو نعم المولى ونعم النصير.

*** وكيف ترون مناهج تحقيق المخطوطات؟ وما التحقيق الجيد في رأيكم؟**

ــ اهتم العلماء بالتراث العربي في الشرق والغرب، فهو أساس الحضارة وخلاصة تراث الانسان، وعني بتحقيقه عدة من مشاهير الباحثين والدارسين والمحققين من علماء العرب وأفاضل الشرقيين والمستشرقين، ونشرت طائفة من الكتب العربية في آسية وافريقية واوربا واميركا لا تبلغ جميعاً الواحد من المائة من نفائس التراث المحفوظ.

لكل محقق منهج، ولكل جهة مدرسة، ولكل جماعة طريقة، وربما أمكن حصر طرائق التحقيق في فئتين، هما:

١ ــ منهج المستشرقين ومقلديهم من تلاميذهم، ولهم عدة طرق حاولت أن أوضحها في بحثي (أوراق من تاريخ الاستشراق)

٢ ــ منهج الشرقيين، ولهم عدة مذاهب وأساليب أجملتها في بعض أبحاثي في التحقيق.

لكل فئة من هؤلاء وهؤلاء حسنات تذكر، وأشياء تستهدف، ونقائص لابد أن تكتمل، وخلل يجب أن يسد، وعيوب ينبغي أن تستر.

ولي أنا أيضاً طريقة يقلدها بعض تلاميذنا وأصحابنا ومن يقتدي بنا، وصح أن يقال فيها مايقال في غيرها من المناهج والطرائق والأساليب «ومن ذا الذي يؤتى الكمال فيكمل».

والتحقيق ــ على كل حال ــ هو إخراج الكتاب مطابقاً لأصل المؤلف، أو الاصل الصحيح الموثوق، إذا فقدت نسخة المصنف. والأصول المعتمدة هي خط المؤلف، ثم ماقوبل به، ثم ماقوبل بغيره مما هو صحيح.

وتضبط مواضع الحاجة بعد التصحيح باعجام المعجم، وشكل المشكل، وضبط المشتبه.

ثم التخريج وهو من أهم التعليق في التحقيق، والتخريج هو تحديد مواطن النقول في النص، وتصحيحها، وضبطها، واكمالها، ونسبة مالم ينسب منها إلى مصادره وأصحابه.

وتشتمل النقول على الآيات، والاحاديث، والاشعار، والامثال، والآراء، والضوابط، والقواعد، والمصطلحات.

و يكمل الكتاب المحقق المنشور على الطريقة العلمية بأن يصدر و يذيّل وتصنع له الفهارس اللازمة.

يصدر بتمهيد ومقدمة، يشير المحقق في التصدير إلى جهده في المقابلة والتصحيح والتعليق، و يذكر في التقديم ما يتعلق بالمؤلف والكتاب، و يذيل بالمستدرك.

ثم تضاف إليه الفهارس المفصلة للمواد والأبواب والفصول، وأعلام الناس والبلدان والامكنة، والأمم والطوائف والفرق والقبائل، والعمران، والكتب، والأشعار، والالفاظ، والآيات والأحاديث، والامثال والحكم، والفوائد، ثم فهرس المصادر والمراجع، وفهرس الفهارس.

*** ماذا تقترحون من أجل احياء التراث المخطوط؟**

ــ قدر بعض المحققين عدد المخطوطات العربية بثلاثة ملايين أو أربعة ملايين، وأوصل بعضهم عددها إلى خمسة ملايين، عدا مالم تنله الأيدي ولم تبلغه الأعين... ويخمن ماطبع من التراث العربي منذ ظهور الطباعة بما لايزيد على واحد في المائة، أي أن ٩٩٪ من المخطوطات العربية يحتاج إلى الكشف والتعريف والتحقيق، وأن الكثير من المنشور يحتاج إلى التلميح المجدّد والنشر الجديد.

وأنا اقترح جمع فهارس المخطوطات العربية الموجودة في العالم، وانشاء خزانة خاصة بالفهارس أرى تسميتها (مكتبة الفهارس)، والفهارس المطبوعة لا تمثل إلا جزءاً صغيراً جداً.

ثم فهرسة المخطوطات العربية المنتشرة في العالم فضلاً عن المكتبات العامة والخزائن الخاصة في الوطن العربي.

ثم تأليف الفهرس الموحد للمخطوطات العربية الذي كنت اقترحت تأليفه قبل بضع سنين، ترتب فيه الكتب على العناوين والمواضيع والمؤلفين، و يشار إلى كافة النسخ الموجودة من كل مخطوط في مكتبات العالم مرتبة على التواريخ وأزمنة الكتابة والأهمية، لكي يستفاد منها في عملية التحقيق.

وكذلك فهرسة المطبوعات العربية منذ ظهور الطباعة حتى اليوم. لقد طبعت ألوف الكتب العربية في الشرق والغرب قديماً وحديثاً، ولا يمثل (معجم المطبوعات العربية والمعربة) تأليف يوسف اليان سركيس، وكتاب (اكتفاء القنوع بما هو مطبوع) للمستشرق فانديك، وموسوعة (خان بابا مشار) للمطبوعات والمؤلفين إلا قسماً منها.

وهكذا فهرسة الكتب المحققة، ونقدها، وتمحيصها، وتقويمها، واعادة نشر الكتب (غير المحققة) نشراً علمياً يقرّب تناولها و يسهل الاستفادة منها والانتفاع بها، واعداد قوائم الكتب المطبوعة التي تحتاج إلى عناية مجددة وتحقيق حديث.

ويجب الاهتمام بتصوير المخطوطات، واستنساخها وحفظها في (المكتبة العربية) وتيسير تناولها، وأنا اقترح إنشاء (المكتبة العربية) في العواصم العربية وجمع التراث مخطوطاً ومصوراً.

وإذا كنت اقترحت تدريس علم المخطوطات، فأنا اقترح الارتقاء بدراسة علوم التحقيق والفهرسة والتصنيف إلى أعلى مستوى ممكن، وأدعو إلى مزيد الاهتمام بالمخطوط، والاخلاص والتعاون في خدمة التراث، واحتمال المشقة من أجله، والسعي الحثيث لاحيائه ونشره، وتأهيل الدارسين واعداد المختصين القادرين على سلوك الطريق وحمل العبء الثقيل.

* * *

وختاما نشكر للدكتور الاستاذ حسين علي محفوظ سعة صدره وتفضله بالحديث عن تجربته مع المخطوط، ونسأله تعالى أن يمد عمره و يديم صحته و يوفقه.